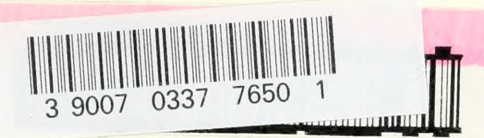
LES GRANDS ARTISTES



Les Deux Canaletto



Par Octave UZANNE


3 9007 0337 7650 1







LES GRANDS ARTISTES

Les Deux Canaletto

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus:

Boucher, par Gustave Kahn.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Louis David, par Charles Saunier.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoit.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci. par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Emile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
Paul Potter, par Émile Michel.
Puvis de Chavannes, par Paul Desjardins.

7243-06. Corbeil. — Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Les Deux Canaletto

PAR

OCTAVE UZANNE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

LES DEUX CANALETTO

ANTONIO CANAL (1697-1768). — BERNARDO BELLOTTO (1724-1780)

I

LA VENISE QU'ILS PEIGNIRENT.

Le Canaletto! — Ce nom unique qu'illustrèrent, ensemble et successivement, à un degré variable, dont il est malaisé de différencier la valeur, deux peintres dévoués à l'architecture, aux aspects et perspectives d'une incomparable cité, ce nom évoque magiquement, depuis deux siècles et plus, la Venise souveraine de l'Adriatique, son palais des Doges, ses Procuraties, sa Piazza avec son campanile dominateur et ses pili aux piédestaux de bronze, aux étendards flottants à l'extrémité des mâts, San Marco, le grand Canal, ainsi que nombre d'églises, de Palais, de vues générales exprimant en des suites d'estampes, de somptueuses cérémonies peuplées de patriciens en fête, de gondoles de gala, de cortèges pompeux et de masques équipés pour l'intrigue.

Quiconque a visité les galeries d'art de Dresde, de Varsovie, de Londres, de Windsor, de Vienne, du Louvre à Paris, et combien d'autres collections publiques ou particulières des deux continents, ne peut oublier l'œuvre pré-

cieuse et variée de ces deux Vénitiens également épris de la beauté monumentale de leur patrie, à ce point de l'avoir peinte infatigablement sous tous ses aspects architecturaux au cours d'existences laborieuses. On peut dire qu'ils sentirent et rendirent, — grâce à une rare subtilité d'art, — toute la féerie d'atmosphère privilégiée et tout l'enchantement de ses perspectives entre ciel et eau, de cette admirable Venise qui est demeurée, malgré ses ruines, la cité du rêve, de l'amour et de l'idéal.

Combien d'artistes voyageurs à travers les musées d'Europe ont pris plaisir à regarder, à admirer, à étudier les œuvres de Canaletto qui y sont exposées en plus ou moins grand nombre et à se familiariser, ici et là, avec l'art et la technique de ces peintures, sans se préoccuper d'une attribution à Antonio Canal ou à Bernardo Bellotto, son neveu et disciple. — Fût-ce dans les brouillards de Londres ou dans les neiges de Saint-Pétersbourg, la vision des toiles si habilement perspectivées des Canaletto, contribue merveilleusement à faire surgir dans le souvenir l'apparition de la douce et accueillante cité indolemment couchée dans le rayonnement solaire, — telle une princesse d'Orient, — sur les rives de la glauque lagune, dont les eaux frémissantes mirent ses inoubliables parures de marbre, de mosaïque et d'or.

Devant ces toiles si captivantes aujourd'hui dispersées sur tous les points du globe et qui souvent sont cataloguées indifféremment : *Le Canaletto*, — qu'il s'agisse ou non de l'oncle ou du neveu ; — devant ces tableaux d'une

rigoureuse exactitude de détail, ceux qui savourèrent l'ivresse d'aimer, de sentir, de comprendre Venise, retrouvent en un moment comme un passionnel rappel de tout ce qui les y charma.

C'est qu'à vrai dire, la Venise pittoresque du XVIIIe, celle que chantèrent nos voyageurs, nos philosophes et nos poètes, eût été en partie ignorée des temps futurs, si Antonio Canal et Bernardo Bellotto n'avaient pris soin de retracer, pour nous en conserver le caractère avec une méticuleuse exactitude, le portrait de cette incomparable cité faite de nobles et sereines architectures et qui fut si incroyablement favorisée à la fois dans sa topographie et dans son décor prestigieux, en grande partie oriental.

Ce n'est point tant seulement pour l'image réelle qu'ils nous retracent des choses du passé que nous devons savoir gré de leur immense effort aux Canaletto. Leurs toiles consignent, à vrai dire, la physionomie ouverte et les moindres traits souriants de ce que fut la Venise décadente, mais, ce qui est surtout précieux, à notre sens, c'est que ce fidèle et consciencieux portrait est le plus souvent extraordinairement animé de pensée et de vie, c'est qu'il traduit à nos yeux tous les mouvements, qu'il résume à souhait l'expression d'une époque et que, loin d'être monotone et impassible, il reflète pour ainsi dire, dans la beauté de leurs lignes, l'esprit capricieux des monuments, la transparence fantasmagorique des canaux, l'image et la solennité des places où le bruit, la gaîté, le plaisir firent palpiter les foules.

Le grand Canal, le Rialto, la Salute, Saint-Gérôme, la Giudecca, la Dogana, le palais des Doges, le palais Grimani, maints autres aspects de Venise, dans leur noble plastique nous y sont tour à tour précieusement révélés. Nous y voyons également le Vénitien aller, venir, monter en gondole, descendre les perrons d'églises, promener son ombre sur les dallages de la Piazzetta, aux jours calmes de l'hiver, sinon dans le clair rayonnement du soleil printanier. Nous y retrouvons, selon les circonstances, la populace massée avec curiosité au-devant du Bucentaure, alors que s'exerçaient les rites de la République sérénissime, ou bien nous y voyons ce même Bucentaure fixé à la Riva et couvert de sa bâche préservatrice.

C'est précisément ce qui donne à l'œuvre des deux Canaletto, en dehors même de sa supérieure valeur technique, sa plus haute signification historique. Par d'autres moyens, mais avec une intensité d'expression au moins égale, ces peintres ont collaboré en quelque sorte avec les auteurs de mémoires, les librettistes, les archivistes, qui, à l'exemple de Zanetti, s'efforçaient d'exprimer les mœurs et les événements de leur temps. Ils ont situé à vrai dire le décor des faits et précisé les perspectives des grandes artères de cette ville ondoyante et pittoresque dont le dernier siècle de splendeur eut tant de vitalité, d'expression et de caractère.

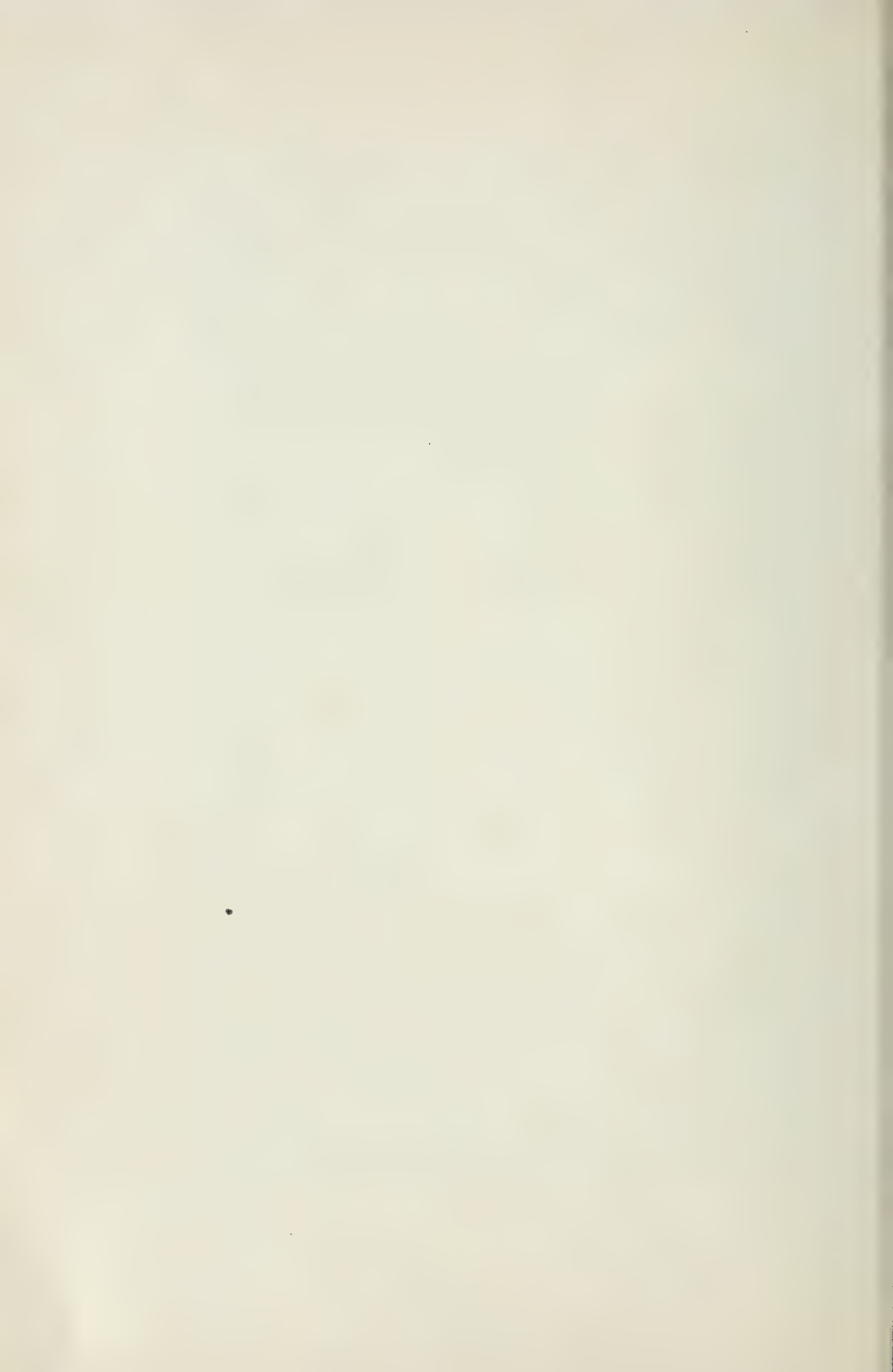
Ce qui double le plaisir qu'on peut trouver devant un Canaletto, ce n'est point qu'on y puisse reconnaître tel décor préféré, tel coup de lumière vive sur une façade,



Cliché Neurdein

A. CANAL. — L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE LA SALUTE A VENISE.

(Musée du Louvre.)



tel jeu d'ombres puissantes et paisibles, telles silhouettes de toitures ou de dômes sur le ciel attique, c'est cette mystérieuse présence de la vie, cette définitive survivance d'un passé disparu.

Pendant la presque totalité du XVIIIe siècle, Antonio Canal et son élève, neveu et continuateur, Bernardo Bellotto, assistèrent à l'ultime évolution de la Venise républicaine.

Ils la connaissaient déjà lorsqu'elle tremblait sous le régime soupçonneux de son terrible Conseil des Dix et il s'en fallut de peu qu'ils n'assistassent à son définitif déclin. Ils eurent au moins le privilège d'y vivre avec assez de suite pour en posséder toute l'essence caractéristique, comme des amants qui n'ignorent rien de toutes les beautés secrètes de leur maîtresse chérie. Ils assistèrent à l'heure la plus émouvante et la plus aimable de sa décadence, entre cette année 1697 qui marqua la naissance d'Antonio Canal et l'an 1780 qui vit mourir Bernardo Bellotto, bien loin de sa ville rose et bleue, dans les frimas de Varsovie.

En effet, ces deux maîtres artistes ne purent écouler paisiblement leurs jours dans la sécurité et les honneurs que leur réservaient leurs concitoyens ni consacrer tout leur talent à la peinture exclusive des monuments vénitiens, doublés par le reflet moiré des eaux. Ils crurent devoir chercher à l'étranger, où ils étaient appelés, une vie plus large, de nouveaux motifs d'architecture, l'éclairage d'autres ciels, peut-être aussi des succès plus

généreusement rémunérés. Venise toutefois servit, à l'oncle surtout, de principal thème à peintures et de port d'attache à une existence vagabonde. L'un et l'autre ne quittèrent leur atelier, leurs amis, la belle lumière ambiante d'entre ciel et eau que pour y revenir souvent plus épris de la beauté nacrée et de l'orient charmeur de la perle de l'Adriatique.

Dans les voyages, auraient-ils pu dire tour à tour, il y a, surtout pour des Vénitiens, une joie indicible, profonde, inoubliable, celle du retour à la Lagune.

Venise, telle qu'ils la connurent et peignirent, la *Venise des Canaletto*, celle qu'ils exprimèrent sur leurs toiles et gravures était, au milieu du XVIIIe siècle, singulièrement différente de ce qu'on la vit depuis. Ce fut alors la nourrice berceuse de Piétro Longhi, de la Rosalba, de Guardi, des deux Tiepolo, de Goldoni, de Gozzi, du cynique Baffo, de l'obscène Buratti ou du tendre et galant Giacomo Mazzola. Cette ville captivante distillait comme une sirène, à ses citoyens charmés, une ivresse de joie paresseuse et aussi une morbidesse portant aux plaisirs nonchalants, aux labeurs capricieux, qui rendaient son séjour précieux entre tous.

Le peuple vénitien était alors, pour ainsi dire, tout à la poésie. Il composait ou récitait des stances à chaque occasion, se pressait au théâtre et aimait à ce point le spectacle qu'à défaut d'autre régal, il écoutait avec délices les boniments des charlatans juchés sur les tréteaux des places. Toujours prêt à mêler avec une même ardeur le

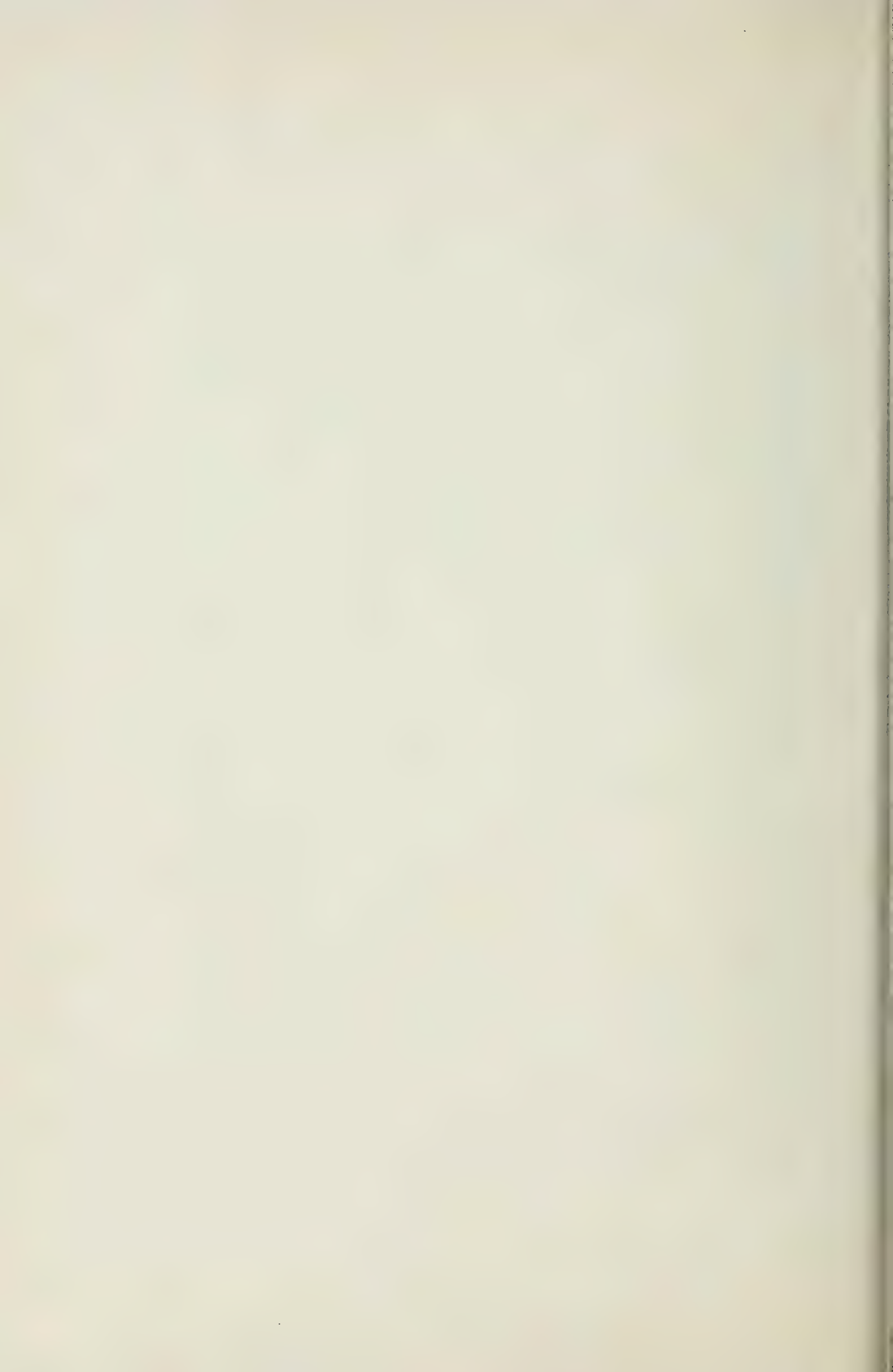


Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — L'ÉCOLE DE SAN ROCCO

(Figures de Gio Baptista Tiepolo.)

(National Gallery, Londres.)



profane au sacré, il interrompait, à l'heure de l'angélus, le jeu de ses acteurs favoris pour dire à haute voix et dévotieusement un *Ave Maria*. Le Vénitien n'oubliait ni la date des régates sur le grand Canal, ni celle des fiançailles du Doge, ni les magnifiques réceptions d'ambassadeurs près la Sérénissisme République, ni les solennelles processions au parvis de Saint-Georges-Majeur, toutes superbes fêtes de belle allure décorative dont Antonio Canal montra souvent dans ses toiles ou gravures l'extraordinaire animation et la rare somptuosité.

Il suffit de porter les yeux sur les compositions des deux Canaletto, sur celles de Piétro Longhi, de Guardi et de Locatelli, qui fut également savant «architecturiste», pour se convaincre que Venise connaissait également, et même le plus souvent, des jours d'apaisement, de quiétude monacale, d'assoupissement. Dans le calme et le silence relatif des êtres et des choses, il y avait alors comme une placidité provinciale, comme une torpeur de béguinage, comme une accalmie sur les canaux qui semblait délicieuse aux penseurs, aux amoureux et aux peintres.

Il semblerait, à notre avis, qu'Antonio Canal et Bernardo Bellotto aient pris plus particulièrement plaisir à exprimer souventes fois sur leurs toiles cet aspect paisible, recueilli, aimable, cette saisissante sérénité des places où l'homme n'apparaît dans le cadre des monuments que pour en donner en quelque sorte l'échelle exacte. Ils aimaient l'un et l'autre cet apaisement de vie

sur l'eau, alors que les gondoles n'étaient plus des nids d'intrigues amoureuses, et cette paix silencieuse des places traversées par les petits abbés allant sagement à l'église, à cette heure où les masques inquiétants demeuraient aux vestiaires des coureurs d'aventures.

La Piazza, centre de toutes les fêtes vénitiennes, qu'à certains jours envahissait le peuple carnavalesque, apparaît le plus souvent, dans leurs œuvres de froides perspectives, ainsi qu'une vaste esplanade à peu près déserte que se partagent, en une heure de méridienne, un pan de soleil et une nappe d'ombre, et où circulent, d'un pas mesuré et assagi, quelques rares citadins, campés à la façon des personnages de Callot et de Sébastien Leclerc qui, selon toute vraisemblance, se rendent à leur rendez-vous bourgeois ou à leurs affaires.

Le cri professionnel des gondoliers, l'écho d'un chant d'église passant les portes des sanctuaires, les abois des chiens errants, le tintement d'une cloche lointaine et le heurt d'un marteau de bronze à la petite porte d'un palais, c'est à cela, sans doute, que devait se réduire, en certaines heures du jour, surtout en temps de carême, le bruit coutumier de la ville.

Antonio Canal et Bernardo Bellotto purent donc aisément camper tour à tour leurs chevalets sur les ponts, les rives, les perrons des palais, sans y être bousculés par une cohue indiscrète et gênante. C'est dans cette quiétude ordinaire de leur nonchalante Venise, dans une sorte de sérénité ambiante qu'il leur fut loisible de



Cliché Hanfstaengl.

B. BELLOTTO. — LA PIAZZETTA ET LE QUAI DES ESCLAVONS VUS DE LA LAGUNE.
(Musée de Munich.)



reproduire cette vue du *Rialto* qu'on retrouve aujourd'hui à Florence, ces *Santa Maria della Salute* et ces *Grand Canal* tout de paisible harmonie qui figurent au Musée Correr, à la Galerie Liechtenstein ou dans la Collection Wallace ; ces douze *Vues de Venise* qui sont à Naples, cette merveilleuse *Place Saint-Marc* et cette exquise *Piazzetta* qui se rencontrent à Vienne, ce *Palais ducal* dont s'honore le Louvre et tant d'autres visions des canaux, de l'Arsenal, du quai des Esclavons, de l'École de San Rocco, du Canale Reggio, de San Pietro de Castillo dont les spécimens sont répartis à Windsor dans les galeries du château royal, à la National Gallery de Londres, à Modène, à Bergame, à Naples, à Grenoble, à Berlin et dans nombre de collections et galeries privées des grandes villes de l'Univers entier. La production des deux Canaletto et de leurs imitateurs fut considérable en vérité, et c'est assurément au-dessus d'un millier de peintures que s'élève le total de leurs vues vénitiennes et allemandes.

La fortune commerciale de Venise, sa puissance maritime n'étaient alors certes pas encore abolies. Si cette ville douairière des cités nobles ne comptait plus, pour sa gloire, sur les nefs audacieuses des Marco Polo et des Martin Sanuto, si son dernier héros, Morosini, avait été emporté à Nauplie, elle guerroyait encore sur mer contre le Turc et parfois lui infligeait de cruels échecs. De là des cérémonies improvisées, des fêtes somptueuses et fort décoratives qui exaltaient la vie populaire et attisaient la

verve de coloriste d'Antonio Canal et de son neveu.

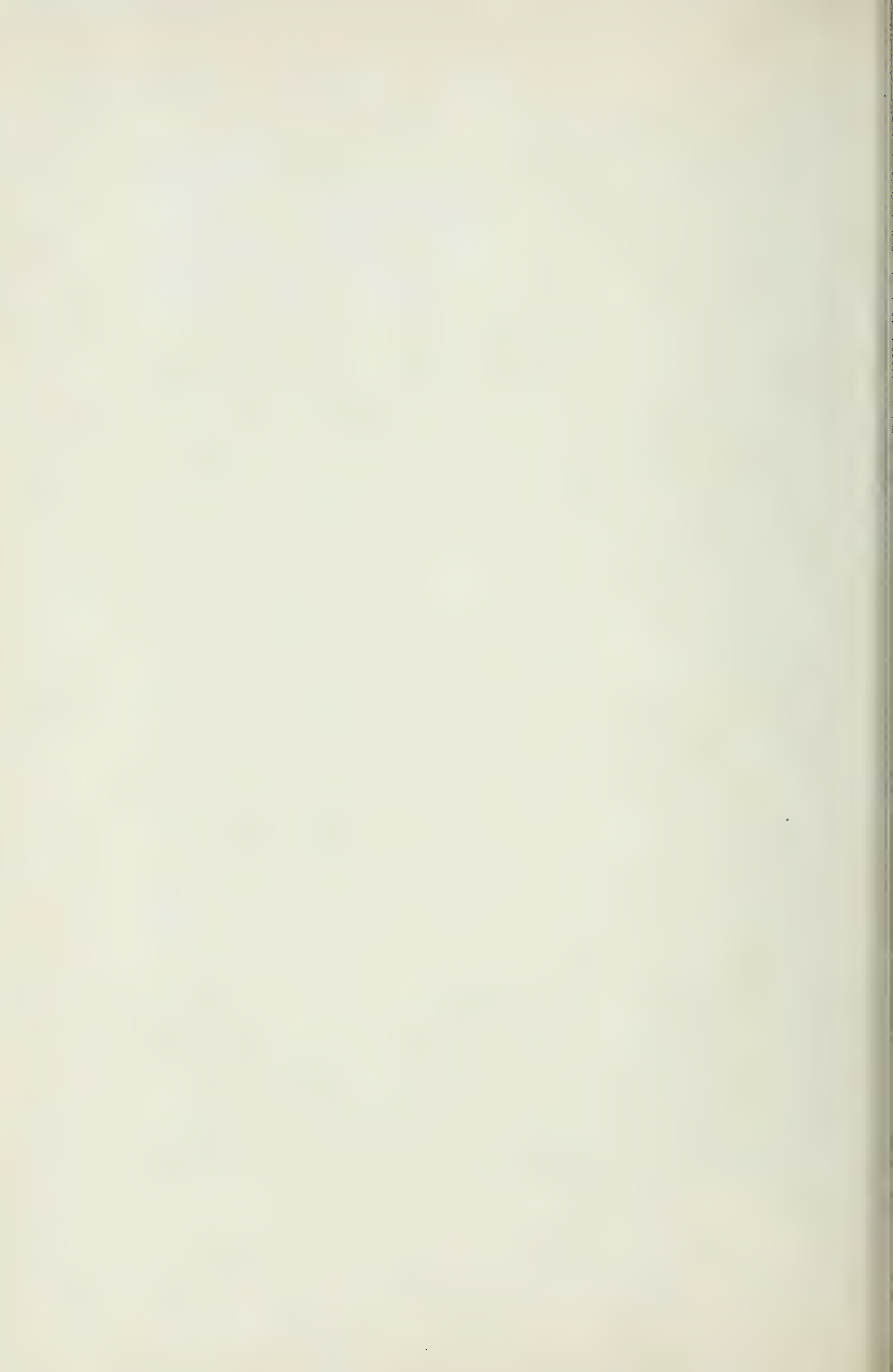
Pour se consoler de ne plus courir d'extraordinaires aventures, Venise, d'autre part, recevait chez elle les plus brillants et fastueux aventuriers. On les rencontrait surtout, non loin de San Moïse, dans une petite rue tumultueuse qui existe encore et où se trouvait le *Ridotto*, maison de jeu où l'on faisait sauter la corne aux dés, dans des réunions ultra-mélangées et galantes et qui sont restées célèbres. On revoyait ces joueurs de *Pharaon*, ces redresseurs de la fortune, à l'auberge Pellegrino, au « Cavaletto » sous les Procuraties, sinon aux petites tables du café Florian, coudoyant les honnêtes bourgeois et vidant des coupes de café à la santé des Vénitiennes aimables que connut le président Desbrosses et qu'on nommait alors *Marion la Rousse*, *Zabetta*, *Louise la Romaine*, etc.

En ce qui concerne les quartiers plus excentriques de Venise, les délicieuses petites estampes d'Antonio Canal sont là pour nous retracer leur aspect désordonné, théâtralement décoratif, tout de contrastes pittoresques et de valeurs amusantes à l'œil. Ces eaux-fortes sont conçues avec une habileté, une saveur de facture d'un véritable précurseur ; oserait-on, que l'on dirait qu'elles semblent d'un Méryon vénitien. — Le peintre, cependant, paraît avoir eu une prédilection pour l'imposante mise en scène du *Banco di piera*. Là, des sénateurs passaient dans leurs amples manteaux, des artisans traversaient la place, des sculpteurs, des peintres, des graveurs, des écrivains y flânaient, c'était un va-et-vient de privilégiés qui for-



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — REGATES SUR LE GRAND CANAL A VENISE.
(National Gallery.)



maient comme un Décameron choisi d'amoureux de Venise.

Le peuple, tout alentour, vivait sa vie placide et nonchalante, professant, avec le vague orientalisme de l'absolu lazzaronisme, la théorie du moindre effort et se montrant si ennemi de tout ce qui pouvait troubler sa quiétude qu'il redoutait même le plaisir de la querelle ou celui de l'invective plaisante vis-à-vis des compatriotes ou des étrangers.

La « calle » ou ruelle, soit qu'elle fût silencieuse, soit qu'elle s'encombrât de cohue populacière, offrait à tout instant à la vision des artistes un spectacle rare et piquant avec ses ambulants marchands de tous comestibles, ses « frittureries » alléchantes, ses types de miséreux et de vaniteux paradeurs, ses filles et ses baladins.

Les gravures d'Antonio Canal où revit la luminosité de ses tableaux, mais qui expriment davantage d'intimité, nous montrent Venise ainsi que ses cours intérieures, ses carrefours, ses canaux, ses motifs indigènes qui déjà, avant lui, avaient tenté la verve du peintre vénitien Piazzetta.

Venise constituait en effet, à l'époque où y vécurent les deux Canaletto, un éternel spectacle en plein vent avec ses chanteurs et musiciens, ses diseuses de bonne aventure, ses montreurs d'animaux, qui tant de fois posèrent devant la joyeuse fantaisie de Pietro Longhi. Ce spectacle se magnifiait à l'approche du symbolique navire, de ce Bucentaure amarré toute l'année au pied du palais

ducal et qui se trouvait poussé sur la moire de l'Adriatique, le jour fameux du mariage dogal.

Tout portait à la composition de brillantes scènes au milieu de décors chatoyants et divers. La ville seule, la cité monumentale y suffisait amplement, eût-elle été privée d'habitants. Les architectures aux formes et aux styles multiples apparaissaient comme de fiers poèmes de la ligne où, dans une perspective harmonieuse, les palais coudoyant les palais se juxtaposaient jusqu'à des arrière-plans brumeux et fins dans la blondeur d'une atmosphère impondérable. M. P.-G. Molmenti, dans son ouvrage de *La Vie privée à Venise*, a retracé un croquis lapidaire de la ville alors que s'y évertuait le talent magistral des deux peintres dont nous essayons la difficile monographie.

« L'architecture, dit-il, se laisse alors aller à toutes les extravagances. Tantôt elle déchiquette la pierre, tantôt elle entasse les ornements, voulant, selon le mot de Tiraboschi, introduire jusque dans les bâtiments les métaphores et les concetti.

« Parmi les architectes à l'imagination confuse, le plus fameux fut Balthasar Lenghena qui, dans ses ouvrages, au milieu des entablements sans élégance, des tympans brisés et des arcs à paraphe, déploie encore une puissance grandiose. Les nombreux édifices religieux et civils de ce temps montrent à quel point les talents passèrent toute mesure dans l'extravagance et l'étrangeté. Sur le portail de la Santa Maria del



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — LA PLACE ET L'ÉGLISE SAINT-MARC A VENISE.

(Galerie Liechtenstein à Vienne.)



Giglio, bâti par Sardi, avec l'argent de la famille Barbaro, se pavanent des statues coiffées d'immenses perruques, et sur les piédestaux des colonnes s'étalent les plans topographiques des villes de Rome, de Candie, de Padoue, de Corfou, de Spalato et de Pavie. Le faux goût dépare également l'église de *Saint-Moïse* d'Alexandre Trémignan, celle des Scalzi, riche en marbres et folies, et plus encore celle de l'Ospedaletto, œuvre absolument dépravée de Longhene. »

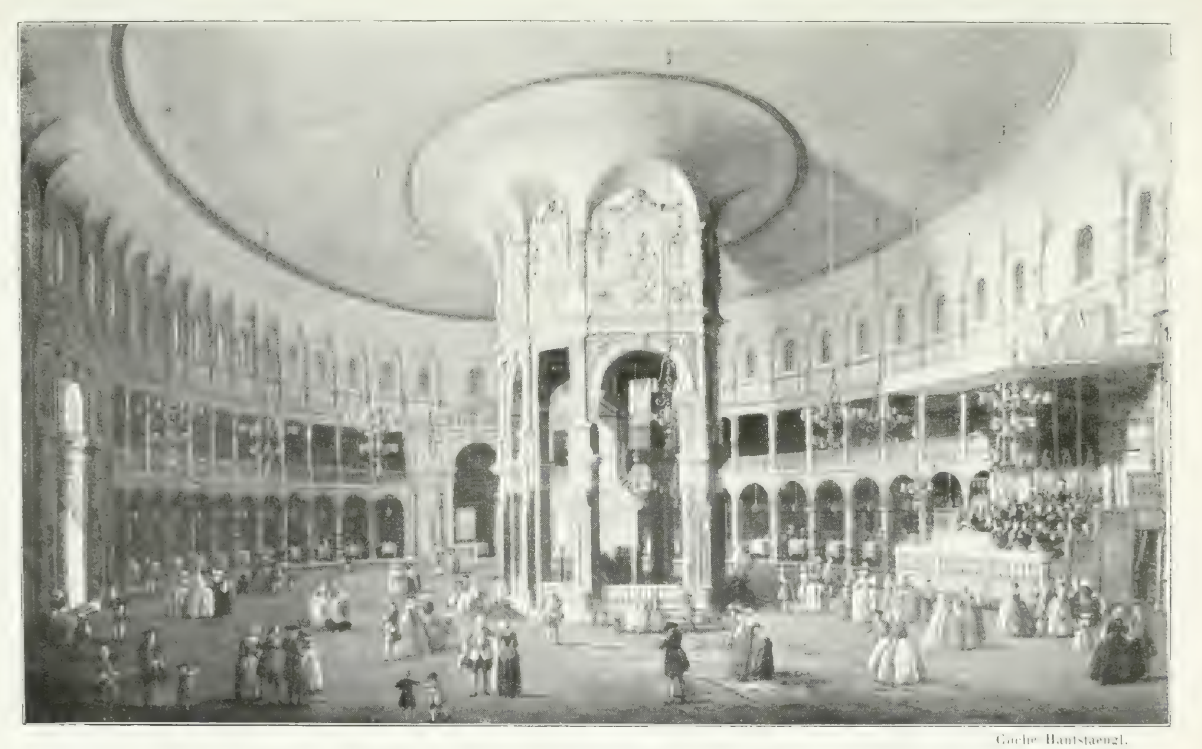
La sculpture contribuait encore à la corruption du goût architectonique en la surchargeant à l'excès.

« Cinquante types de gothique se succédaient au fil des canaux, dit encore Molmenti, apportés là par des infiltrations du goût venues de tous les points de l'horizon. » Les Canaletto y trouvaient à reproduire le gothique déjà sévère de Ravenne, l'étonnante somptuosité du gothico-byzantin, et des amalgames de gothiques indéfinis et de mauresques indéniables, ainsi que toute la flore de la Renaissance, et, dans une unité parfaite, le composite le plus inextricable des architectures qui, à la suite de voyages ou de conquêtes, avaient tour à tour pris leur droit de cité en cette Venise aussi accueillante aux styles qu'aux hommes de tous les pays.

« Un écusson à la cassure d'un mur, les cheminées hottées, les hauts perrons, la colonne de granit où le Lion de Saint-Marc, assagi, rentrait ses griffes, l'élan de pierre du Campanile, les parvis d'églises, l'eau frisée et écaillée des canaux, tel était le milieu unique où, avec des

poses fièrement naturelles et des élégances nées, se campaient les gens de peu et les personnes de qualité.»

Tous d'ailleurs, et quelle que fût leur culture, participaient à la vie intellectuelle de la cité. Il n'était pas jusqu'aux marchands qui dressaient leurs tentes devant Saint-Marc, jusqu'aux gondoliers et aux portefaix, qui ne prissent intérêt aux choses de l'esprit. Si Venise était, à coup sûr, le tripot de l'Europe, elle était par contre l'une des villes les plus cérébrales de son temps. Le peuple ne se désintéressait point des conflits homériques de l'abbé Chiari, fidèle au vers martellien de quatorze pieds, de Goldoni, ennemi du masque et des improvisations de la *Commedia dell'arte*, et de Gozzi, champion de Pantaleone, de Truffaldin ou de Brighella le moustachu. Passionnément on sifflait, on acclamait la Teodora Ricci, prima donna que s'arrachèrent les théâtres de San Salvadore, de San Samuel et de Sant'Angelo. Quant à l'œuvre des Canaletto, elle était louée et estimée généralement. On racontait avec plaisir qu'Antonio Canal se trouvait justement honoré de la puissante protection d'un Algaroti, ami d'Auguste III, roi de Pologne, de Frédéric de Prusse et de Voltaire; on semblait fier de l'estime universellement attachée au talent de peinture des derniers Vénitiens. Ne pouvant plus conquérir le monde par les armes, on était ravi de le dominer encore par l'esprit et le talent. Cependant les artistes voyagaient : Sébastien Ricci partait pour Londres, la Rosalba Carriera venait à Paris, Antonio Canal débarquait en Angleterre, Bernardo Bellotto



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — INTÉRIEUR DE LA ROTONDE DU RANELAGH A LONDRES.
(National Gallery.)



s'arrêtait à Varsovie ou à Vienne, et tous réussissaient hors de leur chère Venise abandonnée où ils revenaient avec joie convertir en ducats d'or les petites fortunes acquises au dehors.

Antonio Canal était membre de l'Académie des Argonautes fondée à la fin du XVII[e] siècle par Marc Vincent Coronelli pour le progrès des sciences géographiques, avec la devise : *Plus ultra.* Apostolo Zeno et Pietro Pariati créaient l'*Academia degli Animosi* (audacieux) pour faire la guerre au mauvais goût ; Gozzi présidait un cénacle illustre, tandis que le salon de sa femme Luisa Bergalli, poète, traductrice de Térence, était fort fréquenté par de beaux esprits disciples de l'abbé de Bernis, de Voltaire, de Jean-Jacques et des nombreux lettrés français qui fréquentaient la Sérénissime République.

Jean-Baptiste Brustolone gravait alors d'après Antonio Canal trente-deux planches demeurées célèbres. Tiepolo éprouvait un vif plaisir à crayonner au cours de ses promenades les types, les costumes, les attitudes de la foule en des croquis spirituels, délicieux et précis qui sont encore conservés à Udine. Pietro Longhi, qui peut fort bien, lui aussi, avoir collaboré à certaines œuvres d'Antonio Canal, notamment aux vivantes peintures des fêtes du Couronnement du Doge, imaginait en dehors de ses œuvres religieuses de gracieuses évocations galantes de mascarades pour répondre aux multiples commandes dont il était assailli. Le comte Zanotti, enfin, perfectionnait en ces heureux temps l'art de la gravure et publiait ses *Antiche*

statue greche e romane, tandis que Marc-Antoine Forcellini composait son ouvrage sur *Le feste trivigiane d'Amore*. Aux jours de grandes fêtes, des architectes et des sculpteurs improvisaient des édifices éphémères de charpentes et de toiles peintes décorées de colonnades et de guirlandes dont Antonio Canal nous conserva quelques spécimens.

Telle fut en quelques lignes l'atmosphère morale et pittoresque de Venise au temps des deux Canaletto.

Aujourd'hui, privée d'un grand nombre de ses anciens palais, dépouillée à tout jamais de sa gloire guerrière, incapable de se reconstituer cette âme de plaisir qu'on lui connaissait encore il y a plus d'un siècle, Venise conserve toujours le charme mélancolique d'une aïeule à qui l'âge a gardé, malgré les signes indéniables de la décrépitude, une expression toujours jeune et, tel le cristal limpide d'un regard, elle nous offre l'exquis et troublant miroir de ses eaux.

II

LES DEUX CANALETTO.

Le décor nécessaire étant posé, abordons enfin les personnages eux-mêmes.

Il peut paraître singulier qu'un artiste aussi exceptionnel qu'Antonio Canal, ayant pour disciple et imitateur un type d'homonyme dénominatif aussi intéressant que son neveu Bernardo Bellotto, — tous deux encore si proches



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — LE PARVIS DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN ET SAINT-PAUL A VENISE.
(Musée Royal de Dresde.)



de notre temps, — n'aient point laissé, dans la bibliographie des maîtres de l'art, une empreinte plus profonde, des traces plus nombreuses et plus fréquemment suivies et étudiées.

Les brèves notices de l'abbé Luigi Lanzi, ex-jésuite, auteur d'une *Histoire de la peinture en Italie depuis la Renaissance* (Florence, 1792; ouvrage traduit en français vers 1824 par Mme Dieudé), la mention sommaire d'Horace Walpole enregistrant sans commentaires dans ses *Mémoires* l'arrivée d'Antonio Canal à Londres, sont de bien minces et imparfaites références en ce qui concerne l'existence et l'œuvre de tels peintres à qui Venise, vouée, hélas! à une lente mais fatale destruction, devra sans doute de se survivre en effigie magistrale dans les âges futurs.

C'est à peine si ces documents secondaires permettent à l'historien de composer, par approximation, une sérieuse étude consacrée à Antonio Canal et à son neveu.

Si l'on songe que ces probes et méticuleux artistes s'appliquèrent, dès l'origine du XVIIIe siècle et jusqu'en 1780, à reproduire sur la toile et le cuivre les plus pittoresques perspectives palatiales de leur maternelle cité, on ne peut assez regretter une telle disette de renseignements valables et précis. Alors que les vies d'un Giacomo Casanova de Seingalt, d'un Lorenzo d'Aponte et de quelques autres savoureux aventuriers vénitiens du XVIIIe siècle galant et cosmopolite nous sont minutieusement racontées,

il semble incompréhensible que l'existence de deux peintres de même famille, essentiellement originaux dans leur art, dont l'œuvre contribue éloquemment à nous faire voir, telle qu'elle fut, la Venise de la Sérénissime République décadente, il est inexplicable que le *curriculum vitæ* d'Antonio Canal et de son neveu nous demeure caché aussi complètement que s'ils avaient été l'un et l'autre contemporains d'un Jacobello del Fiore ou d'un Andrea da Murano.

En 1878, un écrivain allemand, M. Rudolf Meyer de Dresde, composa une intéressante brochure : *Die beiden Canaletto* (les deux Canaletto). Heureusement servi par les facilités qu'il eut d'observer les chefs-d'œuvre des deux artistes exposés à la galerie de peinture de Dresde, ce critique allemand apporte à la petite monographie de ces deux reproducteurs de villes et de palais une curieuse contribution. C'est le premier opuscule sur les « Canaletto » qui ait une valeur d'ensemble.

En France, nous devons citer, à une date plus tardive, une publication faite à la Librairie de l'Art, en 1894, par M. Adrien Moureau et qui forme un volume très rationnellement ordonné. Tout en respectant, avec une louable probité, les sources historiques où il puisait, ce consciencieux critique sut adjoindre aux faits authentiqués par des textes antérieurs, une part de jugements personnels et un sens d'évocation et de reconstitution qui font honneur à sa sagacité et à son érudition.

Toutefois, avouons qu'à notre avis un livre sur ce sujet

captivant resterait encore à composer. Nous entendons une œuvre collective complète, digne des deux fidèles metteurs en scène des « Pierres de Venise » ; un livre qui, par la double ressource des abondants commentaires et de l'illustration, analyserait et rapprocherait, — avec l'importance qui revient à chacun d'eux, — tous les témoignages qui intéressent la personnalité d'Antonio Canal et celle de Bernardo Bellotto. Si la France et l'Allemagne ont préludé, par des essais que nous signalons, à cette histoire encore si obscure des « Canaletto », l'Italie, chose étrange, tarde encore à se souvenir qu'elle doit un monument littéraire à ces deux grands artistes qui, dans leur œuvre, ont su fixer la plus glorieuse expression de cette noble cité vénitienne dont la possession, grâce à Napoléon III, retourna à la couronne il y a environ quarante ans.

La seule documentation graphique, à défaut de notes biographiques qu'on n'ose plus espérer, suffirait presque à constituer un incomparable recueil où la gloire de la Venise encore fastueuse du XVIIIe siècle ressusciterait tout entière, grâce au génie décoratif du grand Canaletto, de son disciple et aussi, disons-le, probablement d'obscurs imitateurs et continuateurs inconnus.

L'œuvre peint de l'un et de l'autre a été en effet presque totalement et supérieurement gravé. Pour nous restituer l'image effacée de ce que fut, au moment où elle perdait Chypre et Candie, cette ville qu'on put nommer « perle de l'Adriatique », l'album serait sans égal qui réunirait

les gravures signées, d'abord par Antonio (1) et par Bellotto, puis les trente-huit planches de A. Vincentini groupées en 1742, sous le titre : *Urbis Venetiarum Prospectus celebriores ex Tabulis 38 aere expressi ab Antonio Vicentini in partes tres distributi.* A ces premiers documents s'ajouteraient *les planches des Canaletto jointes*, en 1775, par Boydell, à certaines gravures de Raphaël, de Guido Reni, parmi les quatorze volumes consacrés à l'Italie et qui sont intitulés : *Etchings after the Original designs of Raphaël, Parmegrano*, etc.

Ce vaste recueil élevé à la mémoire du nom réputé de Canaletto comprendrait encore les travaux du graveur anglais Fletscher, les planches d'Antonio figurant aux *Riche Miniere* de Boschini, parues à Venise *en 1733*, et réunissant « *tutte le opere che uscirono da 1674 sino al presente anno* ».

Enfin, touchant Antonio, le premier des « Canaletto », il y aurait encore à faire, dans ledit hypothétique recueil, une place d'honneur aux superbes gravures de Jean-Baptiste Brustolone, qui, d'après les plus belles toiles du peintre, faussement attribuées, selon nous, à Francesco Guardi, a produit une prestigieuse suite de douze pièces représentant *les Cérémonies du Couronnement du Doge*. Puis, pour terminer, les gravures de Bernardo Bellotto, *Veduta della cità di Dresda*, dessinées de 1747 à 1752, pourraient achever l'ouvrage. En frontispice, il serait néces-

(1) *Veduta altre prese da i luoghi altre ideale da Antonio Canale e da esso intagliate.* — 30 pièces.

saire de placer l'allégorie de J.-B. Piazzetta où, dans un médaillon flanqué de deux figures drapées à l'antique et couronné d'amours ailés, nous voyons apparaître le *vir illustrissimus* : Antonio Canal, fin, distingué, de noble mine, semblant accorder un dernier et mélancolique regard au panorama de sa chère Venise qui, chaque jour, s'estompe, s'émiette, se meurt davantage, s'efface et s'en va dans une belle expression de grandeur et de fierté souveraine.

Pour nous résumer, nous ne pouvons prétendre, au cours de cette présente étude, développer autant qu'il en serait digne le thème séduisant fourni à l'écrivain par la physionomie et l'œuvre des deux Canaletto.

Les limites de cet ouvrage nous auront permis tout au plus de réunir en une gerbe synthétique tous les documents dont nous connaissons aujourd'hui les origines et les références autorisées et, comme aurait écrit Montaigne, nous n'aurons, en vérité, fourni que le fil à la lier.

Dans tout ce XVIII[e] siècle, qui, d'année en année, de défaillance en défaite, vit s'accentuer son cruel déclin, Venise, sur le miroitement de ses eaux et sur l'éclat limpide de son ciel, vit briller les derniers rayons de l'art italien, avec Tiepolo, les deux Canaletto, Guardi, la Rosalba-Carriera et ce délicieux Pietro Longhi qui eut les grâces de notre Lancret et quelques-uns des charmes de notre Watteau.

Tour à tour, Antonio Canal, compositeur des scènes du Carnaval et metteur en scène des *Vues de ce canal*

de la Brenta que suivait le coche d'eau ou *Burchiello* conduisant les voyageurs à Padoue, et Bernard Bellotto aspirèrent le parfum de cette Venise défaillante. Tous deux virent insensiblement dépérir de consomption la fière et robuste ville qui avait vu naître Morisini et qui, de leur temps, enfantait plus d'artistes, d'épicuriens, d'aventuriers, de patriciens efféminés et amoureux du plaisir que de guerriers et de vaillants marins.

La solidarité des deux Canaletto fut si intense de leur vivant, qu'il nous paraît difficile de les séparer logiquement devant la postérité, qui souvent attribue au seul nom de *Canaletto* ce qui est l'œuvre d'Antonio Canal, sinon celle de son neveu Bellotto. Nous les présentons donc ici réunis en une même étude, ainsi qu'ils mériteraient d'être groupés.

La tâche de cette présentation en partie double n'est pas toujours des plus facile. C'est ainsi qu'on vit, à Venise, l'oncle et le neveu exécuter tour à tour les mêmes motifs. Il paraît donc souvent assez malaisé de faire le juste partage ou l'équitable distinction de leur production, bien que, par l'éclat de la couleur, la vigueur de l'exécution, la netteté des ombres, la transparence des ciels, l'éclat non truqué des eaux, il semble relativement aisé à démontrer que Antonio Canal, en tant que coloriste, se soit montré, presque toujours, incomparablement supérieur à son disciple.

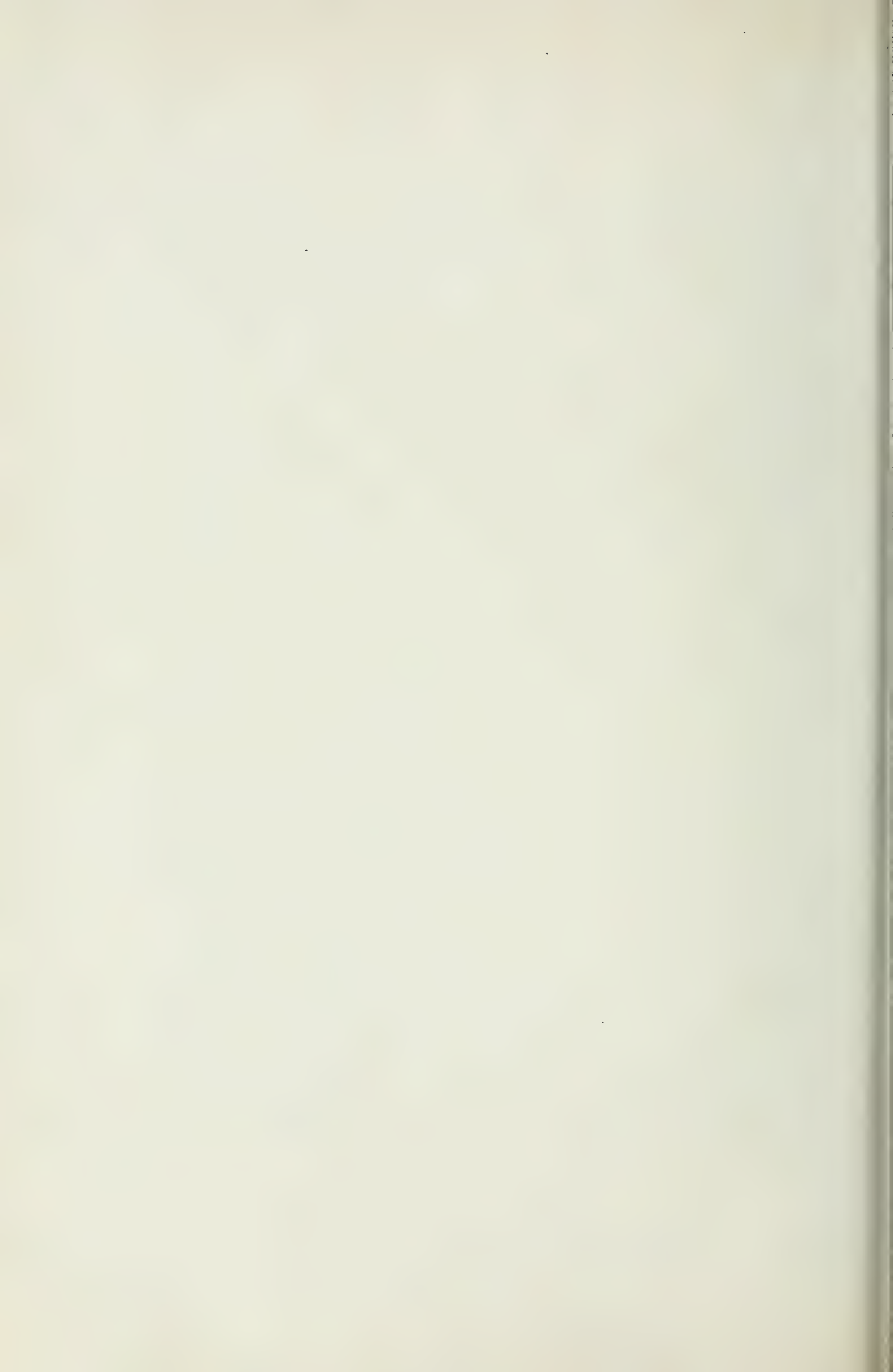
La similitude des sujets crée toutefois un doute fréquent ; il convient alors de se reporter à la caractéristique des



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — RÉCEPTION DU COMTE GERGI A VENISE.

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)



deux factures légèrement dissemblables et de savoir faire état du coloris délicat et clair d'Antonio Canal. Il faut aussi se souvenir qu'on accusa Bellotto de peindre sans poésie, sans légèreté, sans âme, pour ainsi dire, de n'avoir qu'une routine de main, qu'un métier habile mais froid et monotone. Opinions d'ailleurs discutables, comme nous le verrons par la suite.

Nous ne pouvions oublier qu'autour de ces deux peintres d'architectures, dont l'un est le génie inné, l'autre le talent acquis, évoluait toute une petite famille d'artistes qui, avec recueillement, travaillait à décorer les murailles des églises, à parer les demeures des patriciens, à composer de belles allégories légendaires ou mythologiques à la façon de leurs aïeux. Nous voulons citer Jean-Baptiste Tiepolo, décorant, sur le Canareggio, le palais Labia de fresques remarquables et ornant Santa Maria della Pieta d'un plafond délicat, frais et pimpant; Pietro Longhi illustrant de ses compositions claires et gaies le palais Grossi; Francesco Guardi, Sébastien Ricci et son neveu Marc, décorateurs intéressants, ainsi que nombre d'autres aujourd'hui oubliés ou méconnus. Ils devaient, ces artistes, se connaître, s'estimer, rarement se jalouser, car ils avaient conservé les mœurs simples des anciennes corporations ancestrales, lesquelles avaient leur *mariegola*. Ils s'appelaient entre eux familièrement, presque maçonniquement: *très chers frères*, et ne dédaignaient point de s'associer, bien que peintres de premier ordre, aux doreurs, ornemanistes et même aux moindres barbouil-

leurs de chaises et de volets qui avaient mêmes titres qu'eux.

Certains collaboraient fraternellement, sans s'attribuer un mérite supérieur à celui de leurs aides les plus médiocres ; d'autres, désespérant de réussir à Venise, montraient une facilité singulière à franchir les frontières latines pour s'en aller chercher fortune en d'autres capitales où leurs talents étaient vite appréciés et où leur qualité de citoyen de la noble République attirait sur eux la bienveillance et le succès.

Nous considérons avant tout de notre devoir de signaler ici les sources principales où nous avons puisé l'essence documentaire de notre travail.

Ceux qui désireraient prolonger au delà de notre but forcément limité une étude sur Antonio Canal et Bernardo Bellotto, consulteront avec intérêt les ouvrages déjà connus : *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, de Charles Blanc, la *Cyclopedia of Painters and Paintings* où figure un portrait d'Antonio Canal et une notice intéressante et détaillée ; le *Cicerone*, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie, publié par J. Burckhart, l'éminent professeur d'histoire de l'Université de Bâle ; le *Dictionnaire des Peintres* de Siret, qui comporte des prix de ventes célèbres, le *Dictionnaire des Arts* de Heineke, relatant, au tome III, la liste des estampes gravées d'après Antonio Canal, les *Mémoires et Anecdotes of Painting in England* d'Horace Walpole, un article paru au volume 63 du *Colburn's New Monthly Magazine*, la *Gazette des Beaux-Arts*



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — UNE VUE DU GRAND CANAL A VENISE
(National Gallery).



(*passim*), enfin les deux publications signalées plus haut.

On trouvera, en outre, certaines indications de détail dans le *Catalogue du Louvre* de Villot, le *Dictionnaire de Ticozzi*, et les Catalogues des musées de Venise, de Rome, de Florence, de Londres, de Dresde, de Munich, de Vienne, de Berlin, de Darmstadt, de Bergame, de Saint-Pétersbourg, etc., ainsi que de la galerie Richard Wallace et du Musée et de la galerie Liechtenstein.

Il faut toujours remettre loyalement, au seuil de tout ouvrage accompli, les clefs du chantier de ses matériaux.

Efforçons-nous maintenant, avec le minimum de documents connus, de tracer un double essai biographique d'Antonio Canal et de son neveu et élève Bellotto.

III

LA VIE ET LES ŒUVRES D'ANTONIO CANAL. — SES VOYAGES A L'ÉTRANGER.

De la vie d'Antonio Canal, avons-nous dit, on sait fort peu de chose. Les explorations savantes, curieuses et tenaces, souventes fois essayés par ses biographes, n'ont pu jusqu'ici faire apparaître aucune indication valable du passé de cet admirable artiste vénitien, ni déterminer les principales étapes de son existence qui échappe à toutes recherches.

Les grands et modestes laborieux dont la vie s'écoula sans ambition n'eurent généralement point d'histoire.

Antonio Canal fut sans doute un simple artisan aussi soucieux de parachever son travail et de répandre son œuvre que de cacher la simplicité de ses mœurs privées.

Les chroniques vénitiennes, parcimonieusement révélatrices sur l'âge mûr et la vieillesse d'Antonio Canal, se montrent encore plus absolument muettes sur la jeunesse même de cet enfant de la ville des Doges.

Alors que la renommée du peintre commençait à prendre quelque éclat, le comte Antonio Zanetti croit, dans sa correspondance, devoir lui attribuer une naissance illustre, ou, tout au moins, le faire descendre d'une honorable famille patricienne. Pour honorer les mérites de son brillant compatriote, il ne semble point apporter le moindre scrupule à le rattacher à la noble lignée des Da Canal, qui dans leurs armoiries portaient d'argent au chevron d'azur. Il faut penser cependant que cette descendance, qui ne relèverait aucunement la valeur individuelle de l'artiste, serait plutôt discutable, car Piazzetta, quelques années plus tard, voulant, à son tour, anoblir le premier des Canaletto, dessina, dans le cartouche du portrait qu'il fit de lui, un nouveau blason d'azur au chevron d'or. Des armoiries aussi vaguement définies et sur lesquelles deux contemporains se trouvent déjà en désaccord, créent à l'historien d'aujourd'hui le devoir de ne se point prononcer.

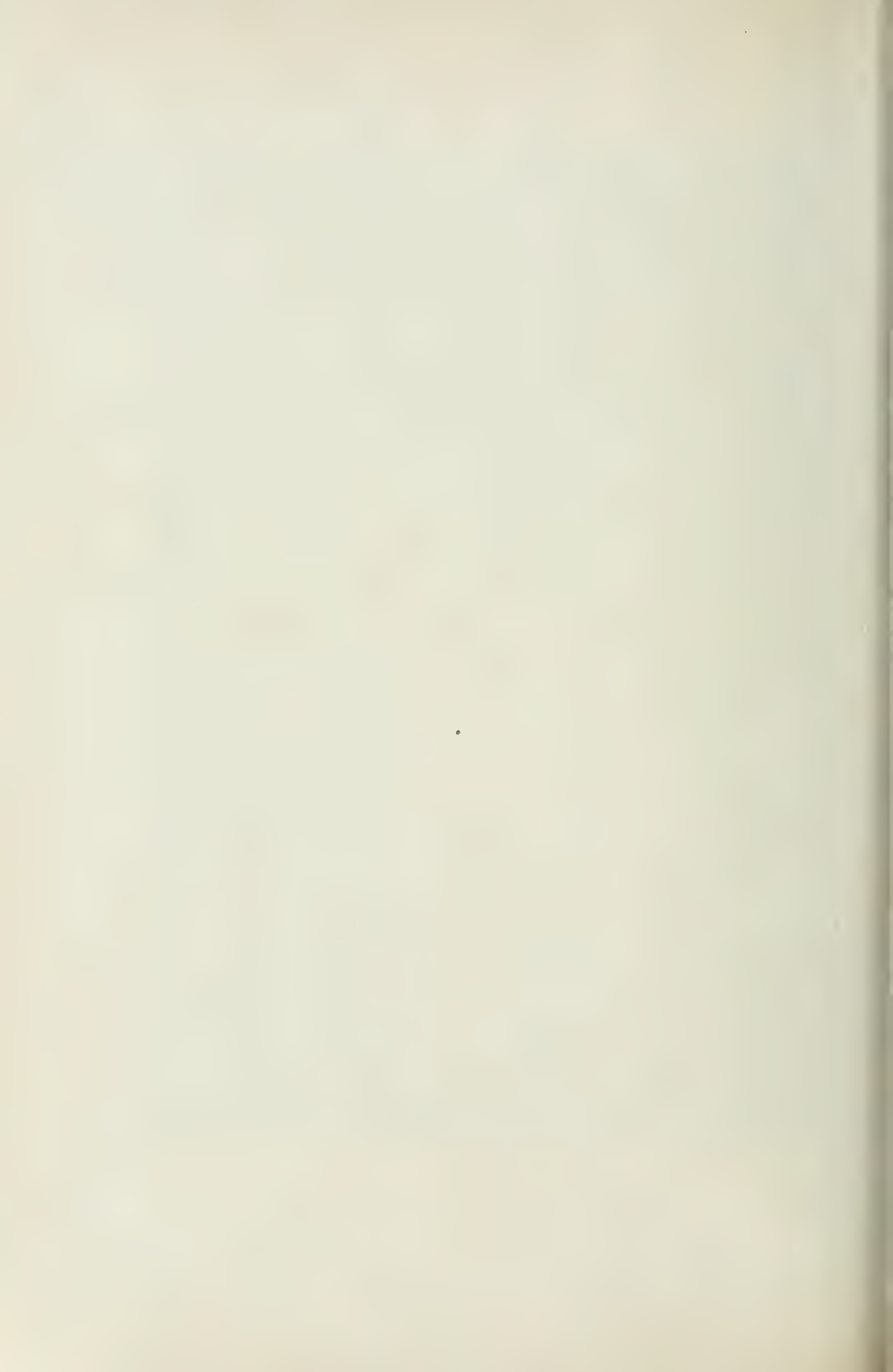
Nous constaterons seulement que rien ne vient confirmer que le maître de *Calli e Canali* puisse sérieusement revendiquer une ascendance qui ait été inscrite au



Cliché Anderson.

A. CANAL. COUR ET PORTIQUE D'UN PALAIS.
(Royale Académie, Venise.)

4



livre d'or des patriciens de la Sérénissime République.

La seule vérité solidement contrôlée est celle de sa naissance. Antonio Canal naquit à Venise, le 18 octobre 1697. L'auteur de ses jours, noble ou vilain, peu nous importe, était peintre, non point à la façon des maîtres de tableaux de chevalet, mais peintre dans les grandes surfaces, peintre d'illusoires décors de théâtre pour les diverses scènes vénitiennes de San Moïse, de Sant'Apollinare, de Canale Regio, de Santa Marina, d'Altieri ou de San Fantino.

Le personnage fort effacé de ce Renardo ou *Bernardo Canal*, père d'Antonio, était peut-être quelque peu intéressant. De ce qu'il avait limité son ambition à brosser des décors de théâtre, on aurait tort d'en conclure qu'il fût une manière d'artisan médiocre, un barbouilleur sans caractère personnel, ou talent appréciable. Pour que la mémoire de son nom ait été consignée dans les anciennes biographies, on peut bien admettre qu'il présenta les qualités d'un artiste au-dessus de la moyenne, dont les travaux sans doute furent estimés de ses compatriotes.

Le qualificatif « décorateur de théâtre » évoque dans nos esprits l'idée peu élevée d'un collaborateur d'imprésario. Le décorateur ne laisse derrière lui, non plus que l'acteur, aucun témoignage réel de son talent. C'est là le malheur du métier. Au théâtre, quels que soient les rôles qu'on y joue, on est essentiellement, en quelque sorte, un viager de la gloire.

Il faut faire état surtout qu'en ces heures ordonnées du XVIII[e] siècle, le peintre de tableaux était encore un

artisan faisant partie de corporations qui l'assimilaient avec les professionnels de la décoration des bâtiments, et que la tradition du moyen âge persistait, selon laquelle le mot *œuvre* et le mot *ouvrier* gardaient encore la même étymologie.

En outre, comme il est démontré que Bernardo da Canal travailla longtemps avec Luc Carlevaris, surnommé Luca di Cà Zenobio, lequel, né en 1665, mourut en 1731, nous sommes amené à penser que l'état civil du père d'Antonio Canal, à dix ans près, devait répondre à ces mêmes dates.

Carlevaris fut un peintre graveur à l'eau-forte apprécié. A ses travaux délicats sur toile et à ses œuvres burinées, il ajouta des peintures pour la décoration théâtrale. Une partie de son œuvre nous a été conservée et à considérer le précieux recueil en lequel cet artiste réunit, en 1706, les cent vues de Venise, gravées au burin, on est excusable de présumer que Luc Carlevaris fut probablement le maître d'Antonio da Canal. Il aurait été en outre, et ceci importe, l'Initiateur de cet art suprême de la mise en perspective par quoi se recommande et se perpétue l'œuvre d'Antonio Canal et de son neveu Bellotto.

Pour l'écrivain d'art, il existe dans ce fait de la collaboration suivie de Carlevaris et de Bernardo da Canal un document intéressant permettant d'établir par déduction, que les décors auxquels s'employait Bernardo étaient certainement des œuvres sérieusement établies et ingénieusement produites en trompe-l'œil, à l'aide de plans



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — CANAL DE LA GIUDECCA, AVEC LA DOUANE, A VENISE.

(Galerie Liechtenstein, Vienne.)



architecturaux bien combinés, qui ne sont pas sans analogie avec l'œuvre des Canaletto, qui fort probablement doit dériver de tels enseignements par l'art du décor.

Bernardo, ami d'un « architecturiste » et peintre de perspectives, dut, lui aussi, orienter principalement sa production vers la transcription des plus beaux monuments de sa ville natale.

Ces constatations permettent de concevoir vaguement quel put être le milieu d'art où grandit et prit conscience de soi-même le jeune Antonio Canal. Elles expliquent aussi la vocation qui lentement se forma en lui pour la peinture de perspectives, sans autre idée d'adaptation, au début, qu'à la profession paternelle. Ce fut sans doute en raison d'une lassitude de l'art un peu grossier des toiles de fonds et portants de théâtre, et à la suite d'influences telles que celles qu'on peut attribuer à Jean-Paul Pannini, qu'Antonio Canal, vers la vingtième année, abandonnant l'art du décor, se consacra entièrement à des techniques toutes dévouées à la précision des lignes architecturales, s'efforçant de traduire en des cadres moindres les admirables théories de palais, les silhouettes des façades et les éclairages incomparables de cette Venise rose et blanche toujours occupée à mirer ses sourires et sa beauté dans l'eau glauque de ses canaux.

Avant d'être le *Nobilis Venetus* du portrait que fit de lui par la suite, avec plus ou moins d'exactitude, Jean-Baptiste Piazzetta, le jeune *Il Tottino* (ce fut là le premier surnom diminutif décerné à Antonio Canal) suivit

son père dans les coulisses et assista à la confection de ces vastes peintures de scène qui servaient d'entourage et situaient sur des places de villes les interminables querelles de Pantaleone, de Tartaglia et d'Arlequin, prototypes de la *Commedia dell'arte*.

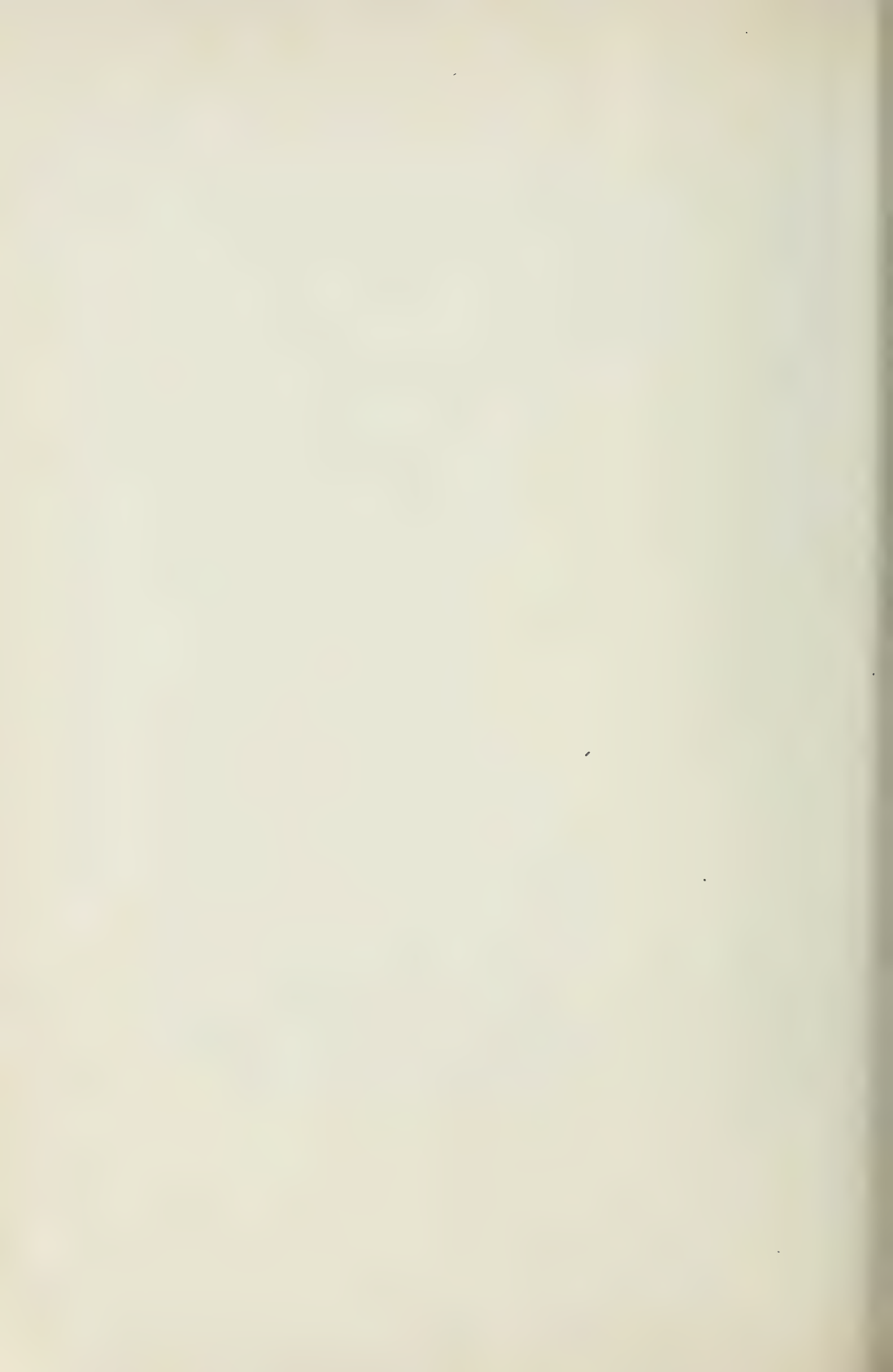
D'esprit pratique et pondéré, autant qu'on en peut juger par le cours d'une existence où l'on n'entrevoit aucun incident passionnel, aucune aventure galante, aucune frasque juvénile, Antonio Canal vécut à ses débuts, aux côtés de son père, de la confection des illusoires figurations de palais, de vues de villes ou de forêts qui représentaient alors les principales décorations théâtrales.

Tout jeune, il dut feuilleter chez son père l'ouvrage récemment paru où son maître Carlevaris avait réuni ses cent planches sur les physionomies de Venise. On peut supposer qu'il en fut frappé et non moins que par ce détail, rapporté en famille, que l'heureux Carlevaris était protégé par la famille Zenobio, d'où il tirait son surnom. La faveur d'un tel patronage avait bien son poids en un temps où tout Vénitien, reprenant l'antique tradition des *clientes* romains, cherchait à s'attirer la bienveillance d'un grand seigneur, autant pour se créer un appui et un moyen de défense contre le pouvoir mystérieux du Conseil des Dix, que pour recueillir en toute occasion les bénéfices matériels divers qui découlaient de ce privilège. Fut-il également influencé par Giambattista Tiepolo qui n'était son aîné que de quatre ans et qui, dès l'âge de seize



Cliché Hanfstaengl

A. CANAL. — VUE DU GRAND CANAL A VENISE.
(Galerie Liechtenstein à Vienne.)



ans, étonnait Venise par la rare personnalité de son prestigieux talent? — C'est fort possible.

On sait, — Zanetti l'affirme, — que son rêve de sortir de la médiocrité se réalisa de très bonne heure. En fort peu de temps, Antonio Canal acquit une « réputation brillante ». On lui prête notamment une singularité de pensée, un sens nouveau d'arrangements qui firent promptement reconnaître et apprécier ses œuvres de début.

Après peu d'années dans le métier théâtral aux côtés de son père et de Carlevaris, aussitôt ses études achevées pour assurer son dessin, le premier des Canaletto, à peine âgé de vingt-deux ans, partait pour Rome et s'y rencontrait avec Pannini, partisan de la composition paysagée avec ruines monumentales et figures, ordonnance riche et recherches d'ombres précieusement découpées. Ce peintre enseigna à son nouvel élève le respect des motifs et de la nature en lui léguant son génie d'architecturiste que le disciple devait largement accroître et modifier dans l'exactitude des lignes, la chaleur des colorations, la science du pinceau, l'imitation des motifs et l'harmonie des proportions de l'ensemble.

Antonio Canal ne faisait d'ailleurs que suivre le courant des esprits. Marco Boschini, élève de Palma le Jeune, préparait alors les *Riche Miniere*, Tomasso Fontana réunissait des documents pour son précieux ouvrage : *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute e i costumi veneziani rappresentati in due cento incisioni e seguite da*

abili artisti di Venezia (1); enfin, les deux volumes de : *Il gran teatro della pitture e perspettive di Venezia* (2) étaient sur le point de paraître.

Antonio Canal, lorsqu'il quitta Venise pour Rome en 1719, était donc déjà en bonne voie dans l'art pictural qui assura sa réputation et prêt à « excommunier les coulisses », selon sa propre expression. Il arriva, un beau matin, dans la Ville sacrée, au seuil du logis de Pannini, à peu près du même âge que lui et qui avait également débuté dans le décor de théâtre. Pannini avait su réussir et ne regrettait point d'avoir abandonné Plaisance, sa patrie. Il avait formé une assez brillante école décorative que fréquentaient les Romains et où il enseignait la « science de la perspective ». Son plaisir le plus sincère consistait surtout dans les promenades à travers les ruines de l'ancienne Rome, qui lui permettaient de travailler pour son compte et de crayonner, de-ci, de-là, la statue de Marc-Aurèle, l'intérieur de Saint-Pierre ou le Colosseum qu'il reconstituait après à l'atelier.

Fier à juste raison de son titre d'élève de Locatelli et de B. Luti, Giampolo Pannini ne se glorifiait pas moins de ses succès chaque jour grandissants, bien que ses productions fussent souvent taxées d'inexactes ou d'imaginaires.

Membre de l'Académie de San Luca, de Rome, il aimait emprisonner son ingénieux talent dans des cadres de

(1) « Les fleurs de Venise ou : les tableaux, les monuments, les vues et les costumes vénitiens représentés en deux cents planches gravées par les meilleurs artistes de Venise ».

(2) « Le grand théâtre des peintures et perspectives de Venise ».

modestes dimensions et faire tenir la grandeur tragique du vieux forum sur le champ de minuscules toiles.

Il eut vite fait de comprendre le sens artistique d'Antonio Canal, son nouveau compagnon ; il lui inculqua quelque peu de la vénération qu'il professait à l'égard de Salvator Rosa et sut lui exposer ses conceptions de peinture nouvelle qui s'accommodaient si bien du genre archaïque de la campagne romaine.

Travaillant en plein air en compagnie de son ami Pannini, Canal ne consentait jamais à exécuter les « mosaïques » de motifs composés d'emprunts et de raccords hasardeux qui séduisaient son compagnon, lorsqu'il se voyait impuissant à le convaincre que la vérité est assez belle pour être peinte toute nue. Il en venait cependant à s'avouer que Rome ne parlait guère qu'à ses yeux ; son cœur était demeuré au pays des lagunes et il regrettait de ne pouvoir y peindre le Lion de Saint-Marc sur sa stèle de marbre ou le toit de cuivre du Campanile, sinon la merveilleuse ordonnance du palais ducal accoté à la majesté de la basilique la plus glorieusement belle de l'univers.

Entre temps, il se remettait à son métier de décorateur, mais il lui semblait que l'œuvre naissait sous ses doigts moins vite et moins heureuse qu'aux jours où, dans l'atelier paternel, il traçait, d'une règle assurée, la fuite des corniches, fidèlement doublée d'un angle pareil, dans le plan des places et des calli.

L'idée de retourner à Venise l'obsédait à ce point qu'il

acheva en une semaine une vue du Colisée (qui est actuellement à Londres), afin de pouvoir quitter Rome dont l'atmosphère ne lui convenait guère, où il ne devait jamais plus revenir par la suite. Combien y était-il resté en compagnie de Pannini? — Ce point demeure obscur. Nous estimons cependant que son séjour dans la Ville sacrée dut dépasser deux années, car les études de Rome sont nombreuses dans l'œuvre du Canaletto (il primo) et, bien qu'il ait peint par la suite sur croquis, on peut croire qu'étant donnée la lenteur relative de son labeur, il ne dut revenir à Venise qu'au milieu de 1721, sinon en 1722. Le jeune artiste emportait dans ses cartons tous les éléments des nombreux tableaux de Rome qu'il devait exécuter par la suite, soit à Venise, soit au cours de voyages à l'étranger.

Son séjour à Rome lui avait révélé sa voie. Il revenait aux visions marmoréennes du grand Canal avec la conscience de ce qu'il pouvait tirer de la splendeur artistique de la grande Venise, la cité flamboyante, colorée, toujours nouvelle et captivante comme une maîtresse aux attraits sans cesse renaissants.

Il ne songeait plus à établir des décors éphémères pour les théâtres où allaient rivaliser Gozzi et Goldoni; il ne se sentait point davantage la mission de peindre après Pannini les nécroses monumentales de l'*Urbs* antique. Il était Vénitien, et Venise vivait glorieuse sous ses yeux amoureux. Son talent serait dorénavant consacré à la beauté alanguie de cette douairière, reine-mère de l'Adriatique.

Il vivrait pour elle et par elle. Il s'immortaliserait par elle comme elle se glorifierait par lui.

Rentré à Venise, il y travailla de façon assurée pour l'Algarotti et pour le consul anglais J. Smith. Il y demeura sans plus la quitter durant environ vingt-cinq ans. Sur cette période de sa vie règne un rigoureux silence. Les musées parlent seuls en son nom, mieux que les mémoires, nouvelles à la main et chroniques. Ils démontrent que ce peintre ne cessa de se perfectionner en accumulant une œuvre annuelle d'environ vingt à trente tableaux, ce qui est considérable pour une époque où le travail se faisait méthodiquement et lentement, et également surprenant en raison du soin très méticuleux, de la délicatesse du détail, du fini, en un mot, dont témoignent les toiles peintes par Antonio Canal.

Son œuvre, entre 1722 et 1746, dut être constante, car elle forme un total qui, d'après nos calculs approximatifs, doit dépasser neuf cents tableaux pour le moins. A peine, de-ci, de-là, une date vient préciser un point de sa vie. Par exemple, on sait que dans cette même année 1730, où les verriers vénitiens déléguaient chez les verriers de Bohême le meilleur d'entre eux, Briati, pour y prendre des leçons, à cette date où Dorigny, le Français, terminait sa grande fresque à l'église des Jésuites, Antonio Canal exécuta son chef-d'œuvre peut-être le plus parfait, cette toile de *Santa Maria della Salute* qui fut, plus tard, avec quatre autres tableaux sans importance, achetée 18000 francs par Louis XVIII et qui se trouve actuelle-

ment au musée du Louvre. Il travailla : c'est à peu près tout ce que l'on peut dire d'Antonio Canal avec certitude. Entre l'époque où il revint de Rome et le temps où il partit pour Londres, aux premiers jours de 1746, rien ne révèle sa présence à Venise en dehors de ses œuvres.

Londres! Paris! les cours du Nord! Autant de mirages lointains qui scintillaient et attiraient hors de leur sol sur pilotis les peintres vénitiens! En une époque où les courriers partaient mal et n'arrivaient pas toujours, où les postillons, conducteurs de la chaise, manquaient les relais et se couchaient dans l'ornière, il est surprenant de constater avec quelle aisance les artistes, les musiciens, les hommes de lettres, les aventuriers se déplaçaient. En quelque manière, ils étaient relativement moins casaniers que les Français de notre heure qui, malgré les moyens de locomotion ultra-rapides dont ils disposent, sont peu faciles à mobiliser vers l'étranger.

Il n'est point étonnant de rencontrer, de 1746 à 1748, le Vénitien Antonio Canal sur les bords de la Tamise, et un peu plus tard à Munich, alors que son neveu Bellotto, parti déjà depuis quelque temps, témoigne en ses lettres qu'il réussit à merveille à la cour de Dresde, à Vienne, et dans les jardins de Varsovie.

Constatons, ne serait-ce que pour mémoire, cette facilité du voyage : dès 1700, l'orfèvre français Thomas Germain est célèbre à Rome. L'année suivante le landgrave de Hesse appelle Paul du Ry, lui commande un château, un parc merveilleux pour Wilhemshoehe, près Cassel.



Cliché Hanfstaengl.

A. CANAL. — VUE DE LA PIAZZETTA ET DU PORT.
(Galerie Liechtenstein à Vienne.)



Presque au même moment, à Paris, meurt l'Anversois Corneille Vermeulen qui y avait fixé ses pénates depuis longtemps.

L'électeur Jean Guillaume, prince palatin, va chercher chez lui Jean Weenix pour peindre des chasses dans les galeries du château de Bensberg. D'autre part, alors que Cayart bâtit une église protestante à Berlin et qu'un second Français, Laguerre, décore à Londres le palais de Marlborough, Berlin attire de Bodt en 1706; il y bâtit un arsenal et on le nomme général. Un de ses compatriotes vient sculpter les quatre grandes statues de la porte monumentale; Frédéric-Guillaume applaudit à l'œuvre de ces artistes de France.

Haendel s'ennuie en Allemagne, le voilà parti deux ans en Angleterre. De Troy salue une dernière fois l'Italie. Le Trévisan Bellucci, qui se rend à Vienne, appelé par Joseph Ier, s'y fixe et s'y trace, d'un coup, une brillante carrière. — Est-ce tout ?... non point :

Benoît Coiffre va en Danemark peindre des plafonds à Frederiksborg; Jean Raoux décore un portique de l'hôtel de Justiniano Lollini, à Venise. Tout le septentrion jette un charme, exerce une attirance irrésistible sur les hommes d'Italie. Caffiéri meurt en France après y avoir vécu depuis 1660. M. Ricci s'en va, lui aussi, en Angleterre. J.-B. Van Loo retourne en France.

C'est le moment où Antonio Canal se dirigeait à Rome. Ce n'est plus qu'un va-et-vient extraordinaire d'artistes à travers l'Europe. J.-M. Nattier accompagne certains

ouvriers des Gobelins jusque chez Pierre le Grand; Pater vient à Paris; Parrocel descend à Vienne pour travailler au Belvédère. Watteau court à Londres où le suit Jean Raoux. La Rosalba Carrièra vient en France, se fait recevoir membre de l'Académie Royale et se voit porter aux nues tour à tour par les grands amateurs d'alors : Mariette, Caylus, l'abbé de Marolles et autres.

Des pages et des pages ne suffiraient point pour établir ce que furent, de la fin du XVIIe au XVIIIe siècle, les voyages d'artistes à travers le monde. Il y avait un courant donné, presque une tradition acquise, et l'on ne doit point s'étonner du départ du premier des Canaletto au pays de Gainsborough, de Reiburn et de Hogarth.

Canaletto a déjà trente-sept ans. Tous ces artistes en voyage lui prêchent l'exemple. Il apprend la nouvelle de la mort de ce Philippe Meusnier, peintre d'architectures, qu'il dut, cela est fort probable, connaître à Venise, car il s'y affirma fameux maître de perspective avant de décorer des voussures à la chapelle de Versailles.

Antonio Canal allant en Angleterre sur les conseils du consul Smith, croise presque Reynolds qui va en Italie, et Tiepolo, son ami et collaborateur, qui revient de terminer à Wurtzbourg les fresques qu'on y peut voir encore aujourd'hui. Notre Vénitien arrive à Londres au moment des grands succès d'Haendel dont le *Judas Machabée* vient d'être célébré. Il y apprend que son neveu Bellotto, qui est alors en Pologne, est en passe de se faire un nom estimé dans la grande et riche société de Varsovie.

Canal arrive à Londres et ne tarde pas à y fréquenter tous les artistes du temps. Les lords l'invitent à la ville et à la campagne, il devient peu à peu célèbre dans la haute société où l'on apprécie son incomparable maîtrise dans la reproduction des palais, des jardins, des châteaux, et même des pavillons de chasse. Il sait rendre l'âme et la physionomie morale des architectures qu'il établit en harmonieux accord avec les paysages. Les Anglais raffolent de son talent, et les travaux lui arrivent en masse. Il triomphe, pour tout dire, jusqu'à faire oublier le grand Marco Ricci dont Londres, précisément, avait hautement apprécié la valeur. Déjà âgé de plus de cinquante ans, il n'a plus qu'à se laisser vivre de son travail, qu'à profiter de ses qualités acquises, à jouer de sa virtuosité de peintre dont il sent toute la puissance. Il ne tâtonne plus, il apprécie d'un coup d'œil décisif le motif à traiter et d'une main rapide et sûre il accomplit son « œuvre anglaise » si intéressante, dans l'admiration générale.

Il retournerait volontiers vers sa chère Venise, où l'Académie des Argonautes fèterait si magnifiquement son retour, dont le climat convient mieux à son âge et dont il n'a pas encore épuisé les motifs innombrables. Mais, le moyen de résister aux séductions et aux flatteries d'une ville infiniment plus artiste, plus fortunée, plus luxueuse dans son hospitalité et où tant de travail l'accapare !

L'influence anglo-saxonne s'appesantit sur ce Vénitien comme elle avait métamorphosé le graveur paysagiste fran-

çais Joseph Goupy, imitateur de Salvator Rosa, le peintre verrier Joseph Rice, les graveurs Bernard Baron et Louis Boitard, le paysagiste Lambert, fidèle mais pâle continuateur du Poussin, et tant d'autres peintres, statuaires et graveurs. Antonio Canal prolongea donc durant deux années son séjour à Londres où il put connaître Angelico Kauffmann, Gainsborough, le paysagiste Tuccarelli, son compatriote, l'architecte G. Dance, le graveur Bartholozzi et quelques autres encore, qui, peu d'années après, devaient figurer parmi les membres de la naissante Académie des Beaux-Arts d'Angleterre. Canaletto revenait aux rives du grand canal après avoir, dans les demeures princières de la capitale anglaise, reçu l'accueil le plus sympathique et composé ces remarquables planches du jardin de Vauxhall, ces vues de Whitehall, de Northumberland House, de Eton College et de la Tamise, qui, aujourd'hui, marquent son passage en Angleterre en figurant dans les galeries de Windsor, de Dudley House, de Devonshire House, de Soane Museum, de Montague House, de Sion House, de Hampton Court et de la National Gallery.

Déjà plus que quinquagénaire, Antonio Canal aurait pu se fixer définitivement dans une ville qu'il avait par deux fois abandonnée ; mais sa destinée devait l'en éloigner de nouveau. Il retourna à Londres. — Quelle raison l'y décida? Ce fut vraisemblablement vers 1751, si l'on en croit le millésime qui figure sur deux planches signées de Muller : « Vues de Londres ; Jardins du Vaux-

Hall et Westminster vu du jardin de Somerset ». Il n'avait plus alors les mêmes intérêts à défendre que lors de son premier voyage. Il ne redoutait plus le mercantilisme de cet ingénieux Joseph Smith, qui, consul anglais à Venise, avait, pendant trop d'années, accaparé ses toiles, sous façon de mécénisme, et en avait tiré de beaux deniers en les revendant fort cher à ses compatriotes londoniens.

Canaletto n'avait plus à répudier un protecteur aussi *businessman*. Il avait rompu avec Smith, n'admettait plus d'intermédiaire entre les amateurs et lui. Les transactions directes lui étaient devenues faciles.

Peut-être faut-il attribuer cette seconde station sur les rives de la Tamise au seul désir de revoir des amis accueillants, qui, tel le duc de Richmond, avaient été pour lui de si généreux protecteurs dans les hautes classes de Londres et des comtés voisins.

C'était d'ailleurs l'époque où son neveu Bellotto arrivait à son tour à Londres et, avec son esprit imitateur, ses manières insinuantes, cherchait à exploiter dans la plus grande proportion possible les influences dont disposait son cher maître et oncle. Nul doute que Canaletto, le premier, n'ait noué à Londres des relations avec cet Horace Walpole qui y était alors tout-puissant par le pétillant de son esprit et l'originalité de son attitude d'écrivain gentilhomme. Bernardo Bellotto ne dut pas manquer l'occasion de se faire patronner par un oncle si parfaitement désigné pour appuyer ses prétentions à la célébrité. Par la suite, Antonio Canal poussa la bonté jusqu'à

accompagner ou à rejoindre en Pologne son ambitieux neveu et disciple, alors devenu « le comte Bellotto ». Fort probablement, une lettre d'Algarotti, ami d'Antonio Canal, accrédita Bellotto auprès du roi de Pologne, Auguste III, qui s'honorait de l'amitié du grand collectionneur vénitien.

Le contraste des natures d'Antonio et de Bernardo incite l'historien à déduire que l'oncle débonnaire fut, à l'égard du neveu impétueux, ce que plus tard le grand Beethoven se montra vis-à-vis de son neveu Charles, origine de tous ses chagrins.

Mais au moins cette fois, Bernardo Bellotto méritait relativement la tendresse que lui portait son parent. Nous verrons qu'il fut le digne continuateur de l'architecturiste, son maître familial, qui lui avait révélé sa voie.

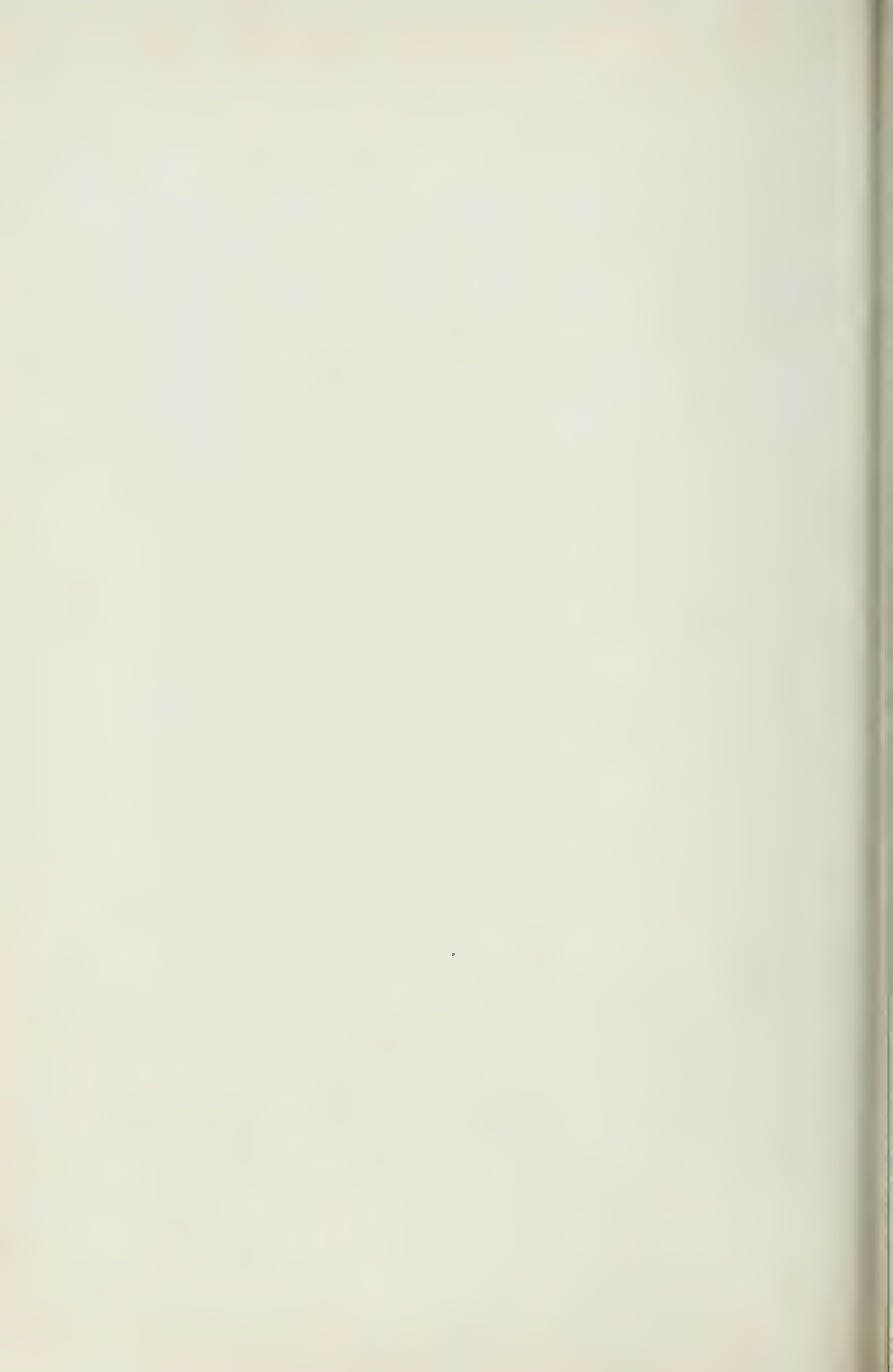
Il y a tout lieu de croire que les deux Canaletto se dirent un suprême adieu, en Allemagne ; peut-être en cette ville de Munich dont Antonio peignit une vue d'ensemble qui figure aujourd'hui à la Pinacothèque. L'un devait remonter vers le nord, afin d'y poursuivre sa carrière de peintre de rois, avec des alternatives de grandeur et de détresse, dans les principautés allemandes. L'autre redescendit vers Venise, en faisant quelques détours par Vérone et Padoue où, aux premières heures de sa vie, dans sa jeunesse, il avait dû être mis en nourrice — les enfants ne pouvant être élevés à Venise — et où, plus tard, il revint fréquemment peindre divers motifs.

Venise l'attendait pour lui rendre cette tendresse que,



Cliché Giraudon.

A. CANAL. — VUE DE VENISE (dessin).
(Musée de Chantilly.)



toute sa vie, il avait montrée pour elle. Si elle ne logea pas son grand Canaletto aux Procuraties, comme elle avait fait jadis pour Sébastiano Ricci, si elle ne lui permit pas de vivre « à la grande », si enfin elle le laissa mourir dans la modeste *contrada di San Leone*, du moins fut-elle accueillante à son peintre illustre et lui accorda-t-elle de terminer ses jours dans la quiétude et le bien-être.

Malgré l'âge, Antonio Canal continua son œuvre, fit de nouvelles toiles que les amateurs lui payaient au poids des ducats d'or. Encore qu'il soit assez difficile de faire une distinction caractéristique entre ses premières productions de jeunesse et celles qui datent de ses retours de Rome et d'Angleterre, on peut dire que les années n'affaiblirent pas plus sa vision qu'elles ne ralentirent son courage. Les gondoles noires et capricieusement drapées, le cortège des barques accompagnant le Bucentaure au matin de l'Ascension, la perspective qui s'enfonce au delà du Rialto sur le grand Canal, lorsqu'on est placé entre le palais Labia et le palais Foscari, le commerce de la Piazza, son pittoresque désordre de tissus, de dentelles et de cristaux, les promeneurs des Procuraties, l'église de San Geminiano encore debout, la châsse prodigieuse de Saint-Marc, l'escalier des Géants, la Salute qu'il aimait à copier à toutes les heures du jour et dans toutes les lumières, le Marché aux herbes, les quartiers pauvres de Saint-Nicolas et de la place des Apôtres, le peuple des vanniers, des joueurs de boules, des lazzaroni, des matrones, des nobles en perruque et en *botta*, tout lui redevint prétexte à

peindre et à graver, d'une morsure énergique et personnelle, le décor favori où son infatigable génie se complaisait.

A de certains jours, il semblait que le maître eût épuisé les thèmes qu'offrait à son pinceau la Venise multiforme et polychromatique de son temps. Tempérant sur le tard les rigueurs de son jugement à l'égard des procédés du vieux Pannini qui restait fidèle à la Rome des Césars, Antonio Canal brodait, — comme Turner et Ziem devaient le faire par la suite, — des variantes imaginaires sur la Venise des Doges. Il s'amusait à composer des toiles de pure fantaisie faites d'eaux frémissantes et d'architectures superbes, où se dressaient des palais inexistants, des perspectives profondes empruntées à des décors de rêve.

Des décors! Oui, certes, c'étaient là des décors conçus et peints avec cette liberté d'invention qui avait présidé soixante ans auparavant aux premiers travaux d'Antonio Canal, architecturant des villes inconnues des géographes sur les toiles de fond du théâtre San Salvador!

En ces travaux qui le reposaient des scrupuleuses transcriptions de Venise, le vieux peintre retrouvait le reflet des âges disparus où, plein de fougue et d'espérances, il regardait avec convoitise le célèbre Carlevaris descendre de sa gondole au perron des Zenobio.

C'était notamment dans le métier de l'eau-forte qu'il s'appliquait à exprimer d'un trait cursif et sans reprises, ces conceptions de son caprice, réalisées avec une telle sûreté que l'on hésitait, devant elles, à y reconnaître,



A. CANAL. — LES ABORDS D'UNE VILLE.
D'après la gravure originale à l'eau-forte.



plutôt que la vérité de la nature, la fantaisie d'une féerique vision d'artiste. Quel maître aquafortiste ce fut !

Tel un Piranese, mais avec moins d'indépendance — car il restait malgré lui l'esclave de son œuvre passée éprise de réalité, — il « arrangeait » des paysages de cités où Venise encore collaborait. A l'encre de Chine, à la plume, au burin, il improvisait follement sur un thème d'architecture aussi aisément que le faisait, à Leipzig, Jean-Sébastien Bach, sur la donnée carrée d'une fugue.

Restée longtemps sous l'influence de Mantegna, de Bellini et du Titien, l'école vénitienne de gravure sur cuivre et sur bois se montrait alors d'une assez plate médiocrité. Antonio Canal lui redonna son génie. Sa méthode de graver était des plus simples et participait de cette même recherche de la lumière qui toujours commanda sa technique de peintre. Son principe, peut-on dire, était « l'économie des travaux ». Jamais de secondes tailles, la préoccupation de ménager les fonds jusque dans les ombres, un souvenir manifeste des procédés de Campagnola et de la façon de traiter en dentelles les feuillages des arbres, façon familière au grand « Zorzi » dont la gloire perdurait sur Venise, fière, depuis 1478, d'avoir donné le jour au peintre de *La tempête apaisée par saint Marc*.

Un rappel des figures de Callot, avec cependant moins de mordant, mais pourtant assez de souplesse et de vérité pour permettre à l'écrivain d'aujourd'hui de mettre au moins en doute que l'auxiliaire de Tiepolo fût indispensable à Canaletto pour tout ce qui a trait au type drapé, à la figu-

ration de ses innombrables mises en scène vénitiennes.

L'homme qui a su dessiner les silhouettes de l'Albertine de Vienne et celles qu'on voit à Windsor et à Chantilly était suffisamment figuriste pour peindre les foules et les cortèges qu'on rencontre sur ses toiles.

« Les jolies eaux-fortes de Canaletto, écrit Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres de toutes les Écoles*, sont remplies de lumière ; le travail en est large ; les tailles écartées laissent transparaître le blanc du papier, c'est-à-dire la lumière même de la gravure. Le peintre se plaît et s'entend fort bien à rendre, par des travaux tremblés, mais sans exagération, ces murailles des vieilles maisons de Venise et de Padoue, les briques disjointes que laisse voir çà et là le crépi tombé. Les ciels sont traités simplement par des travaux conduits dans le sens horizontal, mais d'une main libre et souple qui ne s'astreint pas à des hachures froidement régulières, et s'interrompt de temps à autre pour suivre de capricieuses inflexions, indiquant de légers nuages... En revanche, Canaletto est un vrai modèle pour la manière de graver l'architecture et de rendre le clapotement des eaux. On sait combien il est difficile d'exprimer en gravure ce clapotement. Beaucoup d'artistes, et particulièrement Brustolone, ont figuré des petits flots superposés comme le seraient des pièces de monnaie : Canaletto, par un jeu de pointe spirituel, reproduit ces petits brillants que présente une eau légèrement ridée, sans en effacer la transparence générale. »



A. CANAL. — LE QUAI DES ESCLAVONS ET SON MARCHÉ.
(D'après la gravure originale à l'eau-forte.)



C'est ainsi que Canal légua à la postérité une suite de trente et une eaux-fortes de diverses grandeurs, vues d'Italie et de Venise, dont deux portent son monogramme *A. C.*, suite que nous avons relatée d'autre part sous le titre de : *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canale e da esse intagliate*. D'autre part, l'artiste avait déjà réuni en recueil spécial douze planches dédiées à son dangereux bienfaiteur Smith en signe « d'estime et d'obéissance ». Ce groupement comprenait diverses fantaisies, des vues de Vérone, de Padoue et de petites vues des alentours de Venise.

*
* *

Un soir d'avril 1768, alors que Venise se parait de cette atmosphère rose dont tant de fois Antonio Canal avait décomposé les valeurs subtiles, dans cette « chambre noire » dont il *fut le premier peintre à savoir se servir*, — nous ne devons omettre de le signaler, — on apprit sur la Piazzetta, chez Florian, au Lido, au café des artistes près du pont des Barettieri, où il fréquentait, qu'on ne reverrait plus le laborieux vieillard flâner, crayon en main, en sa gondole-atelier, sur l'*S* du grand Canal. Il venait de clore ses yeux qui avaient tant reflété la beauté de son idole, et avec lui s'était éteint un peu de la gloire finissante de la vieille République.

On a prétendu qu'Antonio Canal serait mort à Londres âgé de quatre-vingt-un ans, c'est-à-dire en 1778. Rien ne peut témoigner de cette assertion.

IV

LA VIE ERRANTE ET L'ŒUVRE DE BERNARDO BELLOTTO DIT CANALETTO.

Lorsque Bernardo Bellotto vint au monde, à Venise, en 1724, la condition sociale de la famille des Canal se trouvait déjà moins obscure qu'au temps où naissait l'oncle Antonio, fils du décorateur Renardo ou Bernardo da Canal.

A cette date de 1724, l'oncle Antonio Canal était, depuis deux ans environ, de retour de Rome et déjà considéré par le talent de premier ordre que révélaient ses premières œuvres. Il s'était fait un nom et ne désespérait pas de « chasser du nid » — selon l'expression de Lanzi, qui l'emprunta lui-même à Dante — l'architecturiste Marco Ricci, dont la renommée était encore assez persistante pour porter ombrage à sa jeune gloire. Quels liens de parenté unissaient exactement Antonio et Bellotto? Nous savons seulement que celui-ci était neveu de celui-là. Quelle était la famille du jeune Bernard? Est-ce (comme il est probable) par suite du mariage de la sœur d'Antonio Canal avec un « Bellotto » que Bernard se trouvait apparenté au premier des Canaletto ? — Quel rang occupait la famille Bellotto à Venise ? Quelle était la profession ou la situation de fortune du père ? Quels atavismes d'art pouvait-il revendiquer de ses ascendants ? Autant de questions qui restent sans réponse et qu'il semble impos-



A. CANAL. — LES CÉRÉMONIES DU MARIAGE DU DOGE AVEC LA MER (Le départ du *Bucentaure*.
D'après la gravure de Brustolone.)



sible d'éclaircir à l'aide des registres de l'état civil de Venise. Il y aurait là matière à gloses sans fin.

Admettons donc comme plausible l'hypothèse de Bernardo Bellotto enfant légitime de la sœur d'Antonio Canal et concevons, dès lors, que Canaletto le Vieux se soit évertué, par intérêt pour son neveu, de lui enseigner son art et d'en faire son disciple et son continuateur.

Les premiers essais sérieux du jeune Bernardo Bellotto eurent lieu, suppose-t-on, vers l'âge de quinze ans.

En cette année 1739, Antonio Canal, âgé de quarante-deux ans, était dans toute la puissance de sa production. Il n'avait pas encore, on s'en souvient, visité l'Angleterre, mais son nom y était depuis longtemps connu, en raison des œuvres qu'il avait pu y envoyer par l'entremise de Joseph Smith, le consul anglais auprès de la Sérénissime République. Bellotto rencontra à l'atelier de son oncle le condisciple Francesco Guardi qui avait alors environ vingt-huit ans et préludait déjà avec un rare bonheur à cet art de peindre où, dans la science de la coloration, du personnage et de l'harmonie d'ensemble, il surpassa son maître, selon l'opinion de quelques critiques.

Pietro Longhi, qui venait souvent chez Antonio Canal, avait trente-sept ans; il composait brillamment alors des œuvres religieuses très orthodoxes avant d'aborder ses sujets galants et carnavalesques qui sont les seuls qui vraiment vaillent à nos yeux comme tableaux évocateurs du temps. Rotari y apparaissait également avant qu'il ne quittât Venise.

Bellotto grandit auprès de son oncle, très ambitieux de bonne heure, très convaincu de ses succès prochains, car son caractère semble avoir été plutôt présomptueux et la modestie ne fut certes point pour entraver sa carrière.

Pourtant Bellotto ne pouvait espérer trouver en Antonio Canal un oncle semblable à ce qu'avait été pour Marco Ricci cet extraordinaire voyageur que fut toute sa vie Sebastiano Ricci. Cet « ambulant » infatigable avait parcouru l'Italie entière, copié les Carrache du palais Farnèse à Rome pour le duc Ranuccio de Parme, était parti en Allemagne, puis à Vienne, où il avait décoré Schœnbrunn ; on l'avait ensuite revu à Florence, travaillant pour le grand-duc de Toscane, puis en Angleterre pour la reine Anne, puis dans le frivole Paris de la Régence où l'Académie royale de peinture l'avait chaleureusement accueilli. Enfin, il était revenu mourir à Venise, comblé d'honneurs. Dès qu'il l'avait pu, son neveu Marco, perspectiviste et graveur, s'était attaché à lui, dans sa course à travers le monde, pour lui peindre ses architectures.

Bellotto, qui — son avenir le prouva — aimait également les voyages, n'eut point à se montrer l'écuyer de son oncle à Londres, car il quitta Venise auparavant, cette Venise dont il s'exila volontairement la plus grande partie de sa vie. Fidèle à la tradition selon laquelle tout peintre d'Italie devait alors préluder dans sa carrière par une visite à Rome, débordante de grands enseignements, il partit.

Ni la vie prenante de la lagune, ni les passionnantes querelles qui déjà y mettaient aux prises, sur les planches,



A. CANAL. — LA GRANDE ALLÉE DU VAUX-HALL A LONDRES
D'après la gravure de E. Rookes.



Goldoni, âgé de trente-deux ans, et Chiari, de sept années plus vieux, ni peut-être l'accueil qu'il trouvait aux salons de la brillante Luiza Bergalli, épouse de Gozzi, ni l'amitié — qu'on peut lui supposer — de J.-B. Tiepolo le fils, son cadet de deux ans, ne le retinrent. Il s'en fut à Rome où, sans doute, il arriva avec une lettre de son oncle le recommandant à l'ami Pannini, de plus en plus féru alors des paysages semés de ruines, peuplés de pâtres et de solitaires guerriers.

A Rome, il mit en relief sa vanité quelque peu tapageuse, son goût de paraître partout, son orgueil de grand peintre se croyant sincèrement gentilhomme, si bien qu'il n'hésita pas à s'anoblir du titre de comte, peu de temps après, dès qu'il fut en Allemagne.

Une curiosité l'appelait d'ailleurs de tous côtés : à Vérone (1), à Brescia, à Pavie, à Turin, à Milan où il séjourna tour à tour, dessinant, peignant, cherchant opiniâtrément à se procurer de hautes protections et à deviner le chemin de traverse qui aboutit, avec un minimum de fatigue, aux portes des palais royaux, aux titres et aux pensions.

Entre temps, Antonio Canal était parti à Londres, où il devait rester de 1746 à 1748. Si l'on en juge d'après les documents qui nous sont parvenus et suivant lesquels Bellotto s'établit en Saxe vers 1747, si l'on tient en considération qu'avant ce moment il vécut en Angleterre assez

(1) *Vue du pont des vaisseaux, à Vérone.* — Actuellement au Musée de Dresde.

longtemps pour s'attirer l'amitié d'Horace Walpole et travailler pour le célèbre « écrivain sans le savoir », on doit en conclure qu'il y a toute vraisemblance pour que l'oncle et le neveu se soient rencontrés à Londres et y aient collaboré. Il n'y aurait même aucune impossibilité à ce que le second Canaletto, avec tout l'entregent qu'on doit lui reconnaître, ait organisé la venue d'Antonio Canal à Londres, dans le but de s'y faire chaperonner et d'y partager les bénéfices de son maître et collaborateur. Toutes les suppositions sont permises.

Il ne s'attarda point à Londres, en tout cas. En plein succès, il part à Vienne et, aux portes de la capitale, modifie avantageusement son état civil. C'est maintenant sous le titre de comte Bellotto, peintre d'architecture, neveu et émule du célèbre Canaletto, qu'il se fait annoncer. Ricci avait peint à Schœnbrunn, Bellotto voulut suivre ses traces. Il se dépense, va à Munich, où son oncle vient en passant l'embrasser et constater le beau chemin qu'il a fait dans la vie. Le neveu profite de la circonstance. Il se souvient qu'Antonio est fort estimé du célèbre amateur et collectionneur Algarotti et que ce dernier est en relations épistolaires avec le roi de Pologne, et il fait agir tant et si bien que le grand Électeur de Saxe, navré de n'avoir pu attirer l'oncle à sa cour, appelle à Dresde le neveu.

En cette extravagante Cour dresdoise, le prodigue et fantasque Auguste III, qui fut un si plaisant souverain, n'avait pas convoqué que des peintres. Ivre de musique et de tableaux, il s'entourait, depuis son accession au

trône, d'une suite d'artistes empressés à lui plaire, et Bellotto vint fort à propos compléter une académie de protégés où brillaient au premier rang ses deux compatriotes, le ténor Annibali et la chanteuse Minzolli.

L'atmosphère lui convenait à merveille de cette cour frivole, mais cultivée, où, tout de suite, il put se parer de l'épithète tant convoitée de *Peintre du Roy*. Il venait d'atteindre sa trentième année : ce devait être un brillant cavalier et son séjour près du grand Électeur dut être le temps le plus heureux de sa vie.

Dresde était alors une cité de plaisir et d'art. Elle s'était métamorphosée depuis le règne d'Auguste II, prince idéal, amateur de belles choses et organisateur de fêtes théâtrales et somptueuses. Ne fallait-il pas vraiment que les citoyens saxons fussent de bon caractère pour avoir trouvé exquis et du meilleur goût que leur monarque ait, un jour, échangé son plus beau régiment de dragons contre douze superbes potiches de porcelaine? — Le fils, Auguste III, n'était pas moins généreux à l'égard des artistes. Son seul souci était de faire argent de tout pour orner à son gré ses résidences, sa capitale et ses Etats : « Ai-je encore de l'argent? » disait-il à son ministre Bruhl, chargé des finances de cet heureux pays. On en trouvait par tous les moyens. Pour l'art et la beauté, le gaspillage des fonds d'État était merveilleusement organisé.

Bellotto ne tarda guère à se faire du généreux Bruhl un ami et un protecteur. Le ministre l'employa pour décorer les galeries du prince, mais, étant lui-même d'un

goût très raffiné, il ne manqua point l'occasion de prélever, dans l'œuvre de l'artiste architecturiste, des toiles où la reconnaissance avait stimulé le pinceau, mais dont le paiement restait différé d'année en année.

Ce fut le temps où Bellotto parcourut en tous sens ce Dresde d'autrefois, disparu en grande partie aujourd'hui, mais qui revit sur les tableaux évocateurs dont se sont notamment enrichies les galeries d'Allemagne.

Quartiers riches décorés de palais, quartiers pauvres sur qui planaient les clochers finement découpés des églises, Bellotto peignit tout cela avec une facilité qui fait honneur à sa nature d'artiste, maître de sa technique et fervent de son art.

Parfois, le souvenir de la Venise natale le hantait. Il en profitait pour monnayer la fidélité de sa mémoire. Il composait des toiles où la patrie revivait en beauté à ses yeux d'exilé volontaire.

Peut-être s'aidait-il de croquis conservés, ou de gravures anciennes, ou même des gravures faites d'après l'œuvre de son oncle. Toujours est-il que, bien que ce fût là un travail d'atelier, les toiles qui sortaient de ces nostalgies vénitiennes sont fort estimables et restituent avec une exactitude presque rigoureuse la vérité des plans et des colorations. A peine, de temps en temps, une façade est-elle plus large sur le tableau que dans la réalité, une île plus reportée vers la gauche, un bras de canal plus large (1). Bernardo Bellotto,

(1) *La Piazzetta*. — Musée de Lille.

Dresdois par option, était resté Vénitien dans son cœur.

Au surplus, il suffit d'observer ses ciels d'Allemagne pour y retrouver le reflet indéniable des grandes coulées de lumière qui, aux beaux jours, inondent la lagune et ses horizons. Et il n'est pas jusqu'aux façades de ses palais allemands où ne réapparaissent les tonalités fraîches de la Venise marmoréenne où ses yeux s'étaient ouverts à la splendeur de l'art.

Dans le même temps, Bellotto poursuivait, burin en main, son œuvre de graveur. Sa technique est directement héritée d'Antonio Canal. Même procédé de réserve des blancs, mêmes habiletés, mêmes simplicités, même parti pris d'éviter les contretailles. De nombreuses pièces furent ainsi apostillées par lui de son monogramme *B. B.* Les plus célèbres sont connues sous le titre : *Vedute della città di Dresda* (sans lieu ni date), réunies en un in-folio. Ce sont là treize eaux-fortes dessinées et gravées par l'artiste de 1748 à 1752. D'autres gravures de Bellotto, portant le monogramme *B. B.*, accompagné cette fois de la mention « *detto il Canaletto* », représentent des vues de Varsovie et des paysages.

Si, dans ces œuvres diverses, Bernardo continua le tour de main de celui qui avait été son maître, on ne peut toutefois lui accorder sans réserves le talent, qu'avait au suprême degré son oncle Antonio, de disposer d'importantes masses d'ombres — même au premier plan — sans se montrer lourd, compact et empâté. L'habileté prodigieuse que montrait Canal, lorsqu'il s'agissait de jouer

avec ces difficultés, le neveu ne la retrouva pas souvent. Il traita les masses d'ombres d'une façon plus opaque, et ce manque de lumière dans les contre-jours, cette absence de limpidité dans les gris et les pénombres, lui ont été fort justement reprochés devant ses tableaux eux-mêmes.

D'un autre point de vue, s'il pouvait, par impossible, être prouvé qu'Antonio Canal faisait faire ses figures par Tiepolo, on pourrait en déduire que ni l'architecturiste vénitien ni le peintre d'Auguste III n'étaient faits pour animer leurs toiles d'une figuration qui leur fût propre.

En effet, Bellotto empruntait le pinceau du Bolonais Stefano Torelli pour animer ses perspectives de palais et d'églises. Cette collaboration, au moins, est assurée et reste indéniable. Le Torelli était, lui aussi, un Italien transfuge. Dresde lui était devenue une seconde patrie depuis 1740, et, non sans mérite, il y peignait tour à tour des tableaux pour les dessus d'autels et des plafonds pour les nobles résidences. Ces dernières œuvres ne devaient point durer. Les incendies et les ruines qui furent, dans ce pays, les tristes conséquences de la guerre de Sept ans, entraînèrent la destruction presque totale du patient labeur qu'avait voulu parfaire Torelli, avant que d'aller mourir, en 1783, à Saint-Pétersbourg.

Bellotto lui-même — et en ceci, il montre des qualités que n'eut point son oncle — s'essaya avec succès à la gravure de personnages de grande dimension. On connaît de lui, tout particulièrement, une grande planche dite du *Turc généreux*, reproduction d'une œuvre que Van der Hyden



Cliché Hanfstaengl.

B. BELLOTTO. — VUE DE DRESDE.
(Musée Royal de Dresde.)



composa à propos d'un ballet-pantomime monté à Vienne, en 1758.

Quoi qu'il en soit, la gravure de Bernardo Bellotto, dans son ensemble, doit céder le pas à celle d'Antonio Canal qui « reste dans l'art, selon l'expression de M. G. Duplessis (1), comme une manifestation isolée », quels qu'aient été les efforts des autres graveurs vénitiens de la fin du XVIII[e] siècle qui, tels que Giacomo Leonardis, Pietro Monaco, Francesco Bartolozzi, cherchaient à dépasser le maître en évitant sa manière.

Nous retrouvons Bernardo Bellotto continuant à Dresde sa brillante existence de peintre favori, aussi indifférent aux événements du temps que put se montrer lui-même le monarque dont il s'honorait de posséder l'amitié.

Cependant tous les petits États d'Allemagne sont aux prises. Le prince a décidé que l'on s'en irait à Pirna. On fait des caisses de tous les tableaux et, dans la hâte du départ, on oublie d'emporter les archives du gouvernement.

A Pirna, Bellotto trouve de nouveaux motifs : il peint la ville sous six aspects différents et suit encore son maître à la forteresse de Sonnenstein dont il fait un grand tableau.

Mais il faut fuir encore, les armes étant contraires, avec une cruelle obstination, aux vœux pacifistes d'Auguste III. Le roi, son ministre Bruhl, son peintre

(1) Georges Duplessis, *Histoire de la gravure*. Hachette. 1880 ; Canale (Antonio). — Pages 70, 71, 72.

Bellotto échouent à Varsovie et, en peu de temps, l'artiste reste seul, ses deux généreux protecteurs étant morts coup sur coup, en 1763. Alors, il songe, un peu tard, à se faire payer les toiles qu'il put confectionner pendant huit ans pour Bruhl toujours à court d'argent. La famille l'évince. Il parvient à reprendre ses toiles et, pressé par le besoin, cède le tout pour 4 200 écus.

Comme il n'était pas homme à se laisser désarçonner par l'adversité, l'ex-peintre du Roi rentre à Dresde, se montre partout en public et, six mois après son retour, en 1764, il parvient à se faire élire membre de l'Académie de peinture.

Pendant quatre années, il complète sa série des toiles dresdoises qui, aujourd'hui, au nombre de trente-sept, sont réunies dans la galerie de cette ville. Sa carrière a été rapide. Il a quarante-quatre ans le 30 janvier 1768. Moins de deux mois après, la nouvelle arrive d'Italie que l'oncle Antonio est mort.

Il n'existe donc plus désormais qu'un seul Canaletto dans le monde : il convient que cela soit reconnu par un honneur éclatant. Aussi bien le désir de Bernardo Bellotto se voit-il réalisé en quelques semaines. Le roi Stanislas Poniatowsky appelle à Varsovie l'artiste en lui offrant le titre de peintre de cour.

Ce fut là qu'il vécut dans la paix et les honneurs jusqu'en 1780, année où il mourut le 17 octobre sans que rien dans sa vie, sauf son œuvre, n'ait paru digne d'être retenu par l'histoire. Cette vie du second Canaletto, toute-

fois, prête davantage au roman d'aventure, on en conviendra, que celle du probe et sévère Antonio Canal, le premier des Canaletto.

V

L'ŒUVRE PEINT ET GRAVÉ DES DEUX CANALETTO.

L'obscurité qui règne sur la vie des deux Canaletto s'étend également sur l'orthographe exacte de leur nom et même sur les dates précises où furent exécutées leurs œuvres. Ni l'un ni l'autre ne signaient leurs toiles. Il faut tenir pour de véritables exceptions les cas où ces artistes apostillaient leurs vues italiennes ou allemandes du monogramme A. C. ou B. B. qui, plus fréquemment tracé, eût pourtant permis d'éviter bien des erreurs d'attribution. Une seule fois, à notre connaissance, Bernardo Bellotto eut la fantaisie de peindre, dans un cartouche qui figure sur une vue de Dresde, son nom en toutes lettres, orthographié : *Bernardo Belloto* et suivi de la mention *detto Canaleto*. On n'en pourrait formellement déduire, d'ailleurs, que ce soit là une indication définitive en ce qui concerne la façon exacte d'écrire le nom de l'artiste. Ses contemporains hésitaient et, dans le doute, adoptaient des orthographes dont jamais, au surplus, aucun acte officiel ne vient garantir la vraisemblance.

Pour le nom d'Antonio Canal, il en est de même.

Piazzetta, dans le portrait gravé qu'il fit de l'architecturiste, inscrit au pourtour du cadre le nom d' « Antonio *Canal* », d'accord en ceci avec Brustolone qui souligne ses eaux-fortes de la mention « Antonius *Canal* fecit ». Heineke, dans son *Dictionnaire des Artistes*, paru à Leipzig en 1778, s'en réfère aux indications des deux artistes et donne sur *Canal*, « peintre vénitien, appelé quelquefois Canaletto », d'importantes explications.

Le portrait par Vizentini, œuvre exécutée vers la fin de la carrière du maître, s'en tient à la forme « A. *Canal* », alors que l'*Abecedario Pittorico* de P. Arlandi, qui fut plus tard corrigé par Mariette, et réédité par les soins de MM. de Chennevières et de Montaiglon, suggère que le perspectiviste de la Salute pouvait bien s'appeler *da Canal*. Cela est fort plausible et nous y souscririons volontiers. Zanetti, dans son ouvrage *Della pittura Veneziana*, commente l'œuvre du *Canaletto* avec la variante d'*Antonio Canale*.

A l'étranger, et pendant l'existence même de l'artiste, l'Anglais Horace Walpole parle du peintre vénitien *Canal*, une première fois pour signaler sa venue à Londres en 1748, et, bien plus tard, dans ses *Anecdotes of painting*, pour dire à propos d'une vente publique : «... Des tableaux venus de Flandre (Londres 1771) comprenaient deux belles vues de Venise par A. Canal de 53 pouces de haut sur 90 pouces de large. Elles furent vendues 525 livres » (13 025 francs).

Au XIXe siècle, le *Dictionary of Painters and Engravers* publie les œuvres principales de *Canal*, alors que la *Cyclo-*

pedia of painters and paintings adopte, exclusivement, le qualificatif *Canaletto* qu'elle accompagne d'une notice biographique importante.

En Allemagne, Burkhardt, dans le *Cicerone*, adopte le nom de *Canal*, alors que R. Meyer, à Dresde, se fixe, avec le goût germanique pour la désinence, au nom *Canale* dans sa brochure : *Die beiden Canaletto.*

Siret en France, comme Charles Blanc, et comme aussi M. Adrien Moureau, préfèrent *Canal*, tandis qu'en 1861, le baron de Corey, au *Dictionnaire de la conversation*, adopte *Canale.* Pourtant Charles Blanc n'est pas absolu, car il écrit : « On peut se faire une idée de la splendeur des cérémonies auxquelles assistait le Doge, non seulement par les tableaux de *Canaletti* et de Guardi, mais par les descriptions écrites de témoins oculaires, entre autres de Saint-Didier, qui fut attaché à l'ambassade du comte d'Avaux, en 1672. »

Plus loin, il varie encore, en citant : « ... les vues et les cérémonies éblouissantes de Canaletto... ».

Ainsi, les désignations vont-elles variant d'un volume à l'autre, du *Dictionnaire des Graveurs* de Basan qui fut édité au lendemain de la mort d'Antonio, jusqu'au volume publié en 1880 par M. Georges Duplessis, sur l'*Histoire de la Gravure.*

Pour Carlevaris, mêmes hésitations ; il est tour à tour Carlevari ou Carlevariis; Brustolone devient, de-ci de-là, Brustoloni, et nous verrons Bellotto s'appeler, selon le caprice des auteurs : Belotto, Belotti, Belloti ou Belloto.

Vraisemblablement, on ne peut être fixé que sur le diminutif sous lequel il est assez généralement désigné : le Canaletto (le petit Canal), après avoir été dans sa jeunesse « Il tottino » (le petit Antoine). Pas davantage, nous ne pourrions dire si ces surnoms lui furent attribués pour le différencier, dans les premiers temps, de son père Bernard da Canal, qui était évidemment né Canale ou Canal et s'en était tenu à son prénom, ou bien encore par allusion à la petite taille de l'artiste, sans que nous puissions affirmer qu'il fût malingre ou gringalet. Toujours est-il que Canaletto avec le double *t* est plus grammatical et plus logique que Canaleto avec un *t* unique.

Au résumé, il semble assuré que les deux Canaletto ne savaient point exactement eux-mêmes comment s'écrivaient leurs noms de famille.

S'il fut un temps où les noms propres n'eurent pas d'orthographe, ce fut bien au XVIIIe siècle, où les efforts mêmes du monde lettré et des grands esprits, des académies et des écrivains s'appliquaient à apporter quelque méthode dans la façon de traduire graphiquement la pensée. Si, de fait, on songeait à fixer des orthographes pour chaque mot, les avis étaient encore partagés et, en attendant la règle, chacun n'écoutait guère que la fantaisie.

C'est ainsi que, pour en venir à Bellotto, il se baptisa lui-même « il conte *Bellotto* » (1), alors que, fort peu d'années après, changeant d'avis, il moulait en lettres capitales,

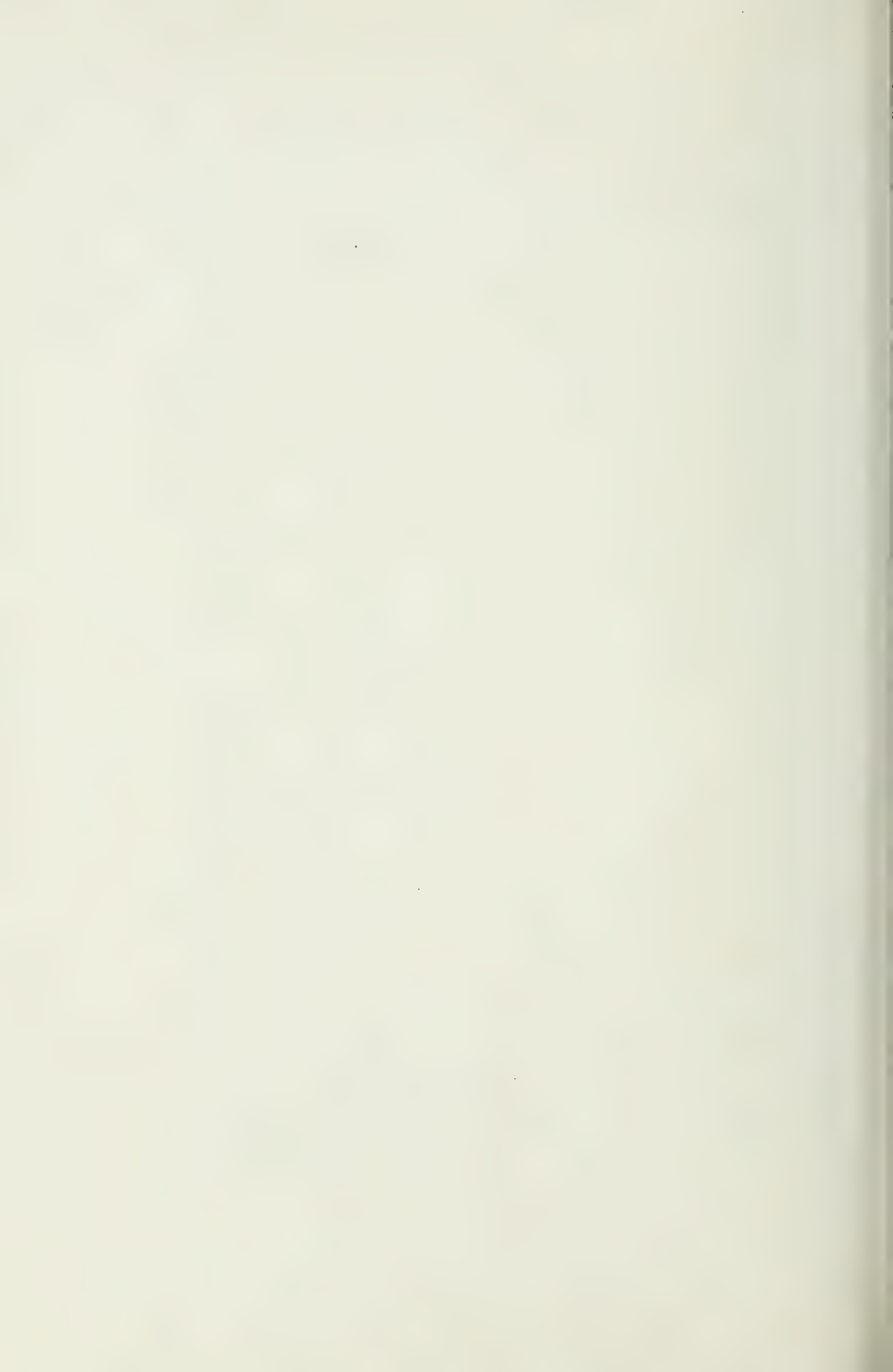
(1) Adrien Moureau, *Antonio Canal, d'après Zanetti et Heineke.*



Cliché Hanfstaengl.

B. BELLOTTO. — PLACE DU MARCHÉ NEUF A DRESDE.

(Musée Royal de Dresde.)



sur le tableau de Dresde dont nous avons parlé il y a quelques pages, son nouveau nom de *Bernardo Bellotto*. Les Italiens s'en tiennent généralement à *Bellotto*, imités par les Anglais.

L'Allemand Heineke se fixe à *Belotti*, detto il *Canaleto*. L'encyclopédie allemande donne au nom du peintre deux *l* et deux *t*. Rudolf Meyer l'écrit, justement, *Bellotto*.

Cette argumentation philologique aboutit à une impasse. La vérité est que, pour déterminer son choix, on en est réduit à prendre la moyenne des opinions et à subir l'orientation de la logique : c'est ce que nous avons fait en adoptant les noms de *Canal* et de *Bellotto*.

* * *

Si nous abordons maintenant le problème de composer un tableau chronologique des œuvres de l'un et de l'autre, nous retrouvons de nouvelles difficultés, au moins en ce qui concerne Antonio Canal.

Si le neveu courut les routes, l'oncle, nous l'avons vu, fut plutôt d'une nature sédentaire, et s'il est permis de suivre à peu près pas à pas dans son œuvre ce pèlerin de la beauté que fut Bernardo Bellotto, il est infiniment plus difficile de fixer une date sur chacune des toiles que composa dans cette Venise, à laquelle il fut si peu infidèle, l'honnête Antonio Canal.

Point de dates, et tout au long de cette carrière de labeur assidu, une perfection technique, une égalité d'expression, une similitude de facture telles que le critique le plus

attentif ne pourrait sérieusement inférer d'une défaillance de pinceau. Le premier Canaletto n'afficha pas trente-six manières successives de peindre, de là vient la difficulté de situer une œuvre avant une autre et de dresser, d'année en année, de progrès en progrès, une table de la production du « maître des architectures ».

Pour tout ce qui est vénitien, on ne peut guère user, à ce sujet, que d'empirisme ou de perspicacité.

Relativement aux autres œuvres, la tâche serait plus aisée. C'est ainsi qu'on peut admettre que la *Vue du château de Naples* figurant aujourd'hui dans le musée de Rome est contemporaine des années 1719 et suivantes, pendant lesquelles A. Canal résida et voyagea autour de la Ville sacrée. Du même temps sont le *Colisée* de la National Gallery, et un autre *Colisée* du palais de Hampton Court, *Une scène de l'Académie de San Luca*, conservée à Rome, et les diverses *Vues romaines* du château de Windsor.

Pour tout ce qui a trait au séjour à Londres (1646-1648), les attributions de dates ne tolèrent aucun doute, avec toutefois la réserve que le Canaletto revint deux fois aux rives de la Tamise et que l'on ne connaît pas exactement le moment de son deuxième voyage (supposons 1751).

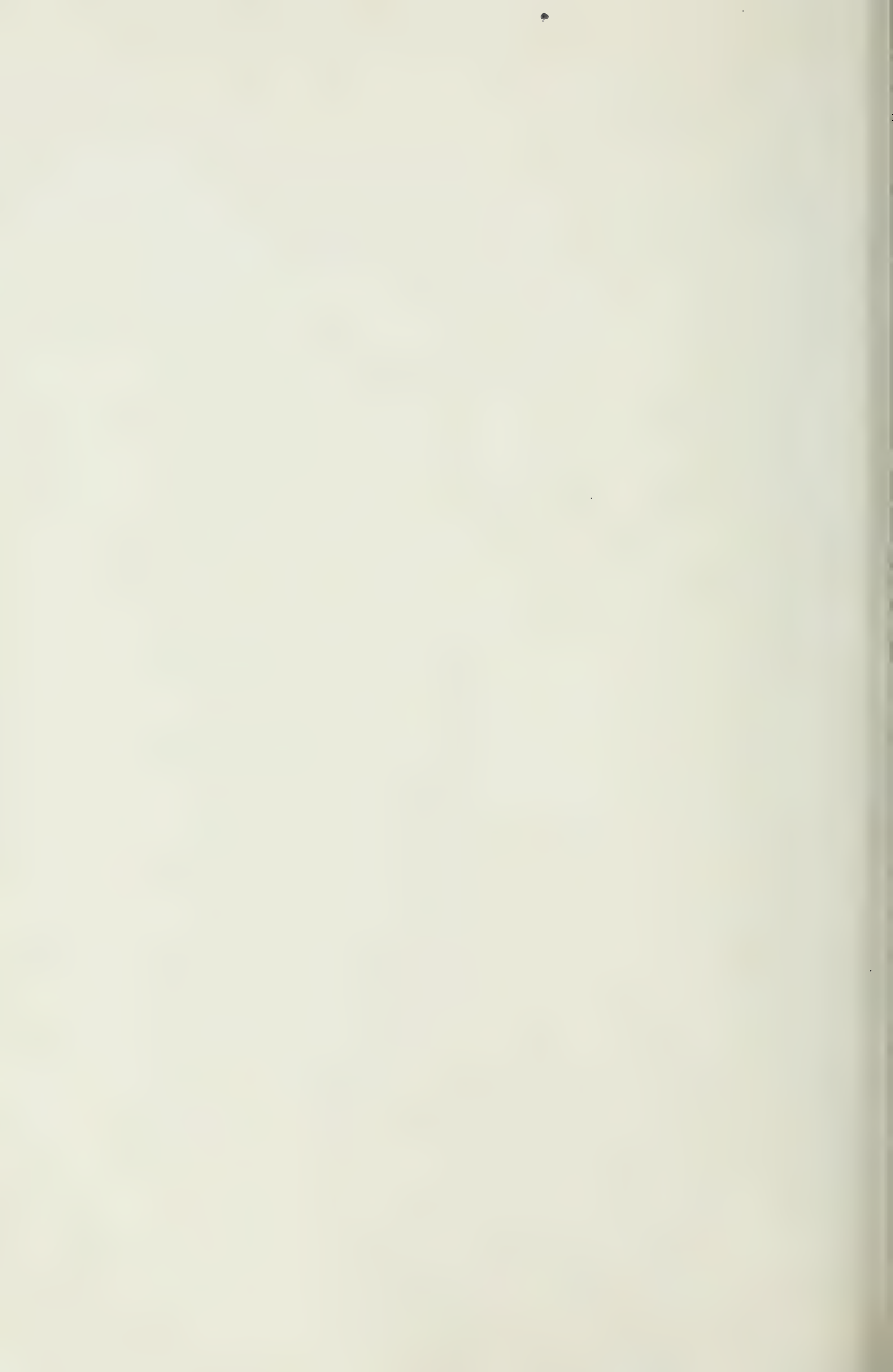
Il est, quoi qu'il en soit, très précieux de vérifier ce qu'était à cette époque de sa vie, — quarante-neuf ans, — le talent de l'artiste dans ses œuvres anglaises telles que la *Vue de Northumberland House* (Sion House à Isleworth), le *Eton College* (National Gallery), la *Vue de Whitehall* (Montagne House, Londres) et les « *Tamise* » du château de Windsor.



Cliché Hanfstaengl.

B. BELLOTTO. — LA TOUR ÉCROULÉE DE L'ÉGLISE DE LA CROIX A DRESDE.

(Musée Royal de Dresde.)



De même enfin est-il facile de dater par approximation la *Vue de Munich du côté de l'Est* qui est à la Pinacothèque de la cité bavaroise, et les *Vues de la Schottenkirche* conservées au « Belvédère », à Vienne.

Quant au reste de l'œuvre du Canal, il faut renoncer à en déterminer les dates et consentir à n'y voir qu'un seul tableau, qu'une immense toile couverte pendant toute une longue existence, pour fixer le panorama de la plus somptueuse des cités occidentales.

Sur la question délicate des collaborations, que pourrions-nous affirmer? — Une opinion généralement acceptée contribue à faire penser qu'Antonio Canal aurait employé l'auxiliaire de J.-B. Tiepolo pour le groupement, au milieu de ses architectures vénitiennes, des élégantes et typiques figures qu'on y voit. Nous avons même suggéré l'idée d'un apport de Pietro Longhi et parlé du concours de Guardi, le disciple. La proportion de ces interventions d'un figuriste dans les tableaux du Canal est impossible à préciser. On peut tout au plus douter du jugement de l'histoire et le trouver quelque peu précipité en ce qui a rapport à l'incapacité des deux artistes à dessiner la figure humaine, si l'on considère surtout telles de leurs productions où des cortèges, des groupes, des foules même sont établis merveilleusement de leur main. D'autre part, comment furent composés les personnages des toiles exécutées à Londres, et comment expliquer la collaboration de J.-B. Tiepolo qui fut si longtemps absent de Venise, occupé à Wurzbourg et à Madrid ?

Un point des plus intéressants, nous oserons même dire des plus troublants, se rattache à une collaboration possible, sinon certaine, du Canaletto et de son élève Guardi.

Au Louvre, autour de la *Salute* que peignit le Maître, sont groupés divers tableaux portant le cartel: *Guardi 1712-1793*, et représentant entre autres *le Couronnement du doge de Venise au sommet de l'escalier des Géants*, — *les Fêtes du Jeudi gras à Venise*, — *une Cérémonie à la Salute*. Le catalogue du Louvre est affirmatif sans aucune restriction sur la paternité accordée à cette suite de toiles où s'agite, dans un grouillement de foule joyeuse, la Venise des cérémonies symboliques.

Aucune mention touchant les architectures très importantes qui apparaissent dans ces œuvres attribuées à Guardi. — Rien qui vienne dénoncer une collaboration.

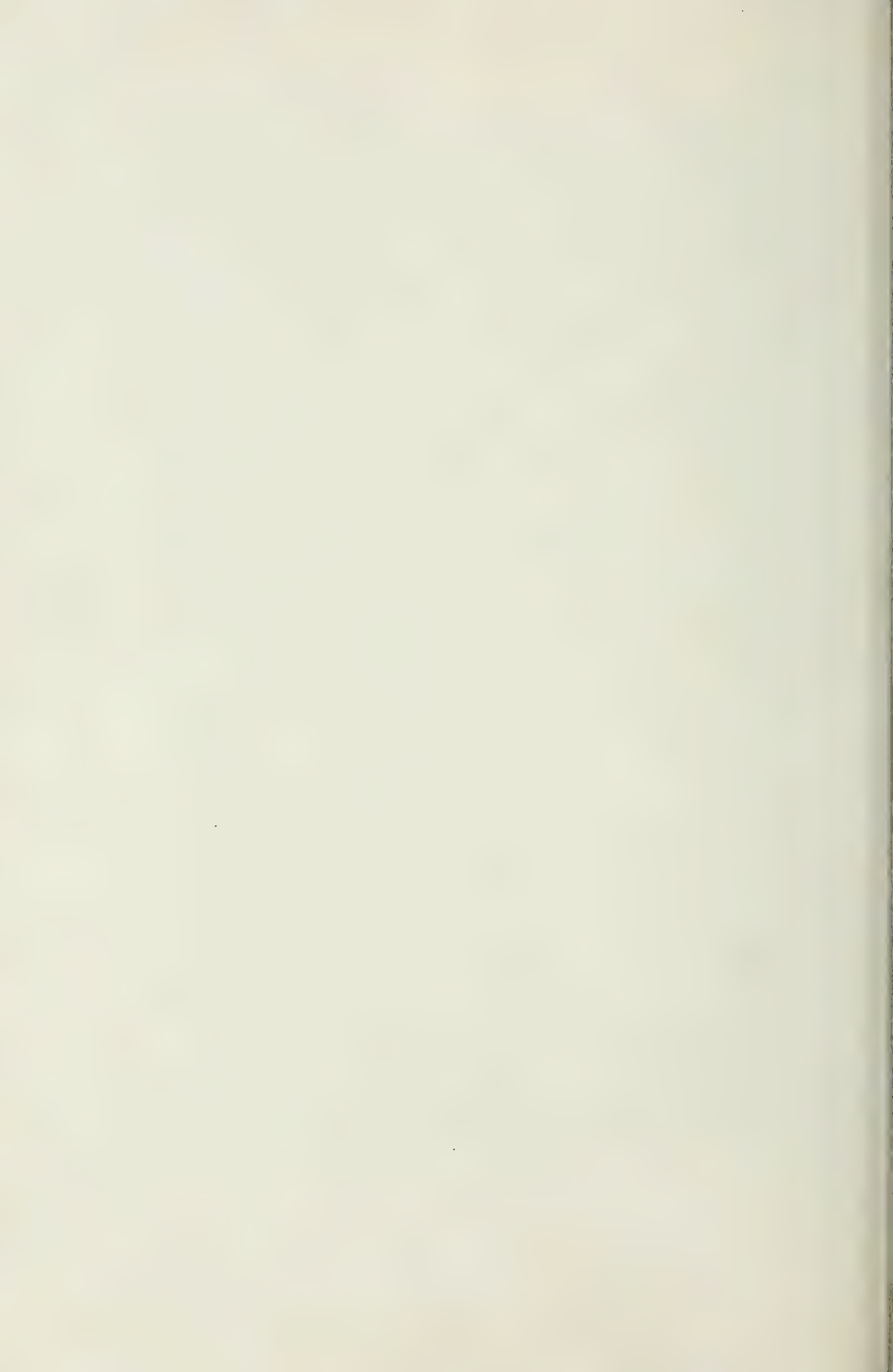
Or, avant même de rechercher si cette fantaisie dans l'indication de la figure humaine est compatible avec cette probité linéaire dans le tracé des architectures, voilà qu'un fait singulièrement suggestif se rencontre qui, sans que nous puissions rien affirmer, invaliderait, pour tout ou partie, l'attribution à Guardi des tableaux du Louvre ci-dessus désignés.

Le graveur Brustolone a exécuté en effet une série de planches qui ont été conservées et qui, représentant exactement, trait pour trait, la suite des fêtes vénitiennes qu'on prête à Guardi, sont accompagnées de la mention « *Antonius Canal* pinxit » gravée à l'angle gauche inférieur de chacune de ces estampes originales.



Cliché Hanfstaengl.

B. BELLOTTO. — LE CHATEAU ROYAL DU SCHŒNBRUNN (côté cour).
(Musée de Vienne.)



Il semble bien étonnant que Brustolone, qui connut Canal, ait fait erreur dans cette série exécutée à Venise, pour ainsi dire sous les yeux de Guardi et du premier Canaletto.

A vrai dire, dans ces tableaux déconcertants, les figures sont bien dans le caractère de celles que dessinait l'élève, mais les architectures sont de la famille directe du *Palais ducal* exposé à Florence, du *Palais des Doges* qu'on voit à Berlin, des *Vues de Venise* de la collection Liechtenstein, toutes œuvres où le génie de perspectiviste d'Antonio Canal s'affirme puissant et infaillible.

Selon nous, Brustolone attribuant ces toiles au pinceau du Canaletto et le Louvre les rattachant au bagage de Guardi ont peut-être l'un et l'autre raison.

Au temps où le graveur des *Cérémonies de l'élection du Doge à Venise et de son mariage avec la mer* achevait ses douze grandes planches, le nom de Guardi, sans doute, n'était point encore réputé. Les tableaux qu'il avait reportés sur cuivre avaient été exécutés par Antonio Canal, dans le même moment que le jeune figuriste dont il avait dirigé les pas se consacrait à dessiner les personnages, suivant en ceci la pente naturelle de son talent.

C'est ainsi que Brustolone avait donné au graveur de lettres de ses planches la mention : *Antonius Canal pinxit*, oubliant de mentionner la part de Guardi, car naguère, le collaborateur élève disparaissait toujours et volontairement dans la personnalité du Maître.

Dans la suite, Guardi poursuivant sa voie, acquit, comme

figuriste, une célébrité mondiale et la postérité fut plus équitable envers l'artiste que ne l'avaient été ses contemporains. Elle estima fort à propos que ces toiles étaient, d'abord et avant tout, comme autant d'images de la vie vénitienne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Elle comprit enfin que les architectures n'y créaient que l'atmosphère alors que l'âme même de l'œuvre palpitait dans ces foules ivres de plaisir et de poésie.

Le témoignage de Heineke, dans son *Dictionnaire des artistes* (1878), vient à l'appui de notre thèse. L'auteur a connaissance des gravures de Brustolone et au chapitre *Antonio Canal*, il les inscrit à la suite de celles de Vizentini (1742), de Fletscher et Boitard, de Berardi et de Wagner, de Pars, de Hulet, de S. Muller, de Stevens, de E. Rookes et de J. Bowles (série anglaise).

*
* *

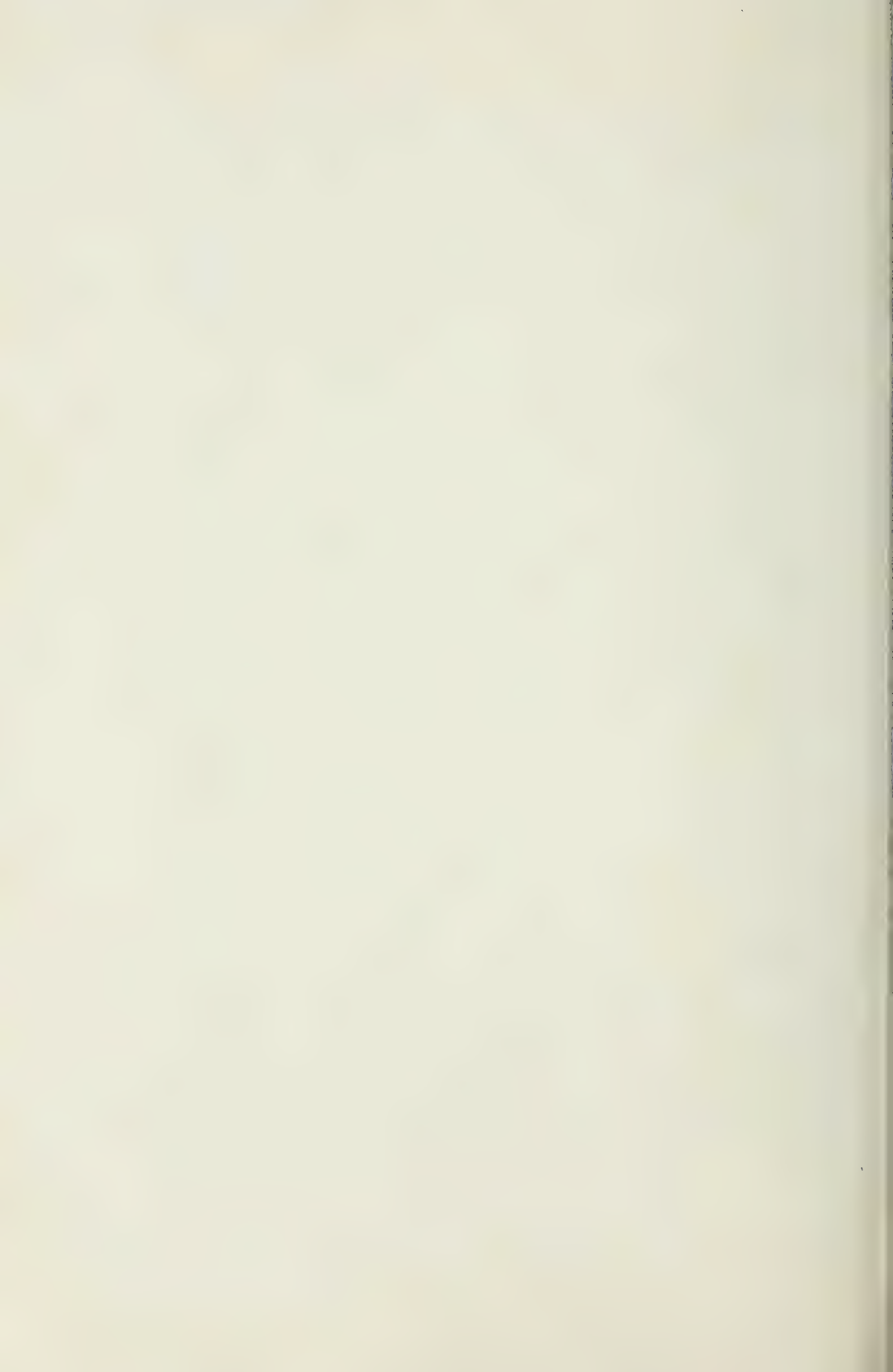
La célébrité posthume d'Antonio Canal nuisit à son neveu Bellotto. Il advint que la gloire de l'aîné grandit d'année en année, alors que la réputation de son disciple, encore que fort estimable, recula au second plan. Cette particularité justifie assez logiquement le fait que, depuis la mort du dernier des Canaletto, beaucoup de toiles de Bernardo Bellotto aient été attribuées à son oncle.

Pourtant, il est plus aisé de saisir la vérité en ce qui concerne le peintre favori d'Auguste III. Pour les aspects de Venise, la confusion reste possible. Dans le temps qu'il les peignit, Bellotto était à l'école de Canal, et,



(Cliché Hanfstaengl.)

B. BELLOTTO. — VUE DES PAVILLONS ET GALERIES DU CHATEAU (ZWINGERHOFES) A DRESDE, 1758.
(Musée Royal de Dresde.)



servi par une merveilleuse facilité, travaillant en quelque sorte dans l'ombre de son maître, il est naturel qu'il lui ait alors emprunté sa technique, ses motifs, sa lumière et tous les secrets de sa palette. Mais il ne peut plus exister d'hésitation pour les œuvres postérieures à ces années de collaboration. Les vues de Pologne de 1760 attestent d'un *faire* évolué, d'un tour de main qui n'est plus celui du Bellotto de 1725. L'introduction, dans son œuvre, de thèmes qui restèrent presque absolument étrangers à Canal, — les arbres et les verdures notamment, — ont évidemment contraint l'artiste à se créer une technique propre, personnelle, qui, tout en conservant les caractères de minutie et d'exactitude qui furent les premiers principes de sa grammaire artistique, lui favorisait l'occasion de se libérer de la discipline du Vénitien, strictement fidèle à ses pierres et à ses eaux miroitantes. La comparaison est très piquante à établir entre le procédé de l'oncle et celui du neveu, lorsqu'il s'agit pour eux de traiter les feuillages et les bouquets d'arbres.

A Londres, dans les jardins de Whitehall, Canal eut parfois à dessiner et à peindre des avenues ombreuses, des perspectives de hêtres assez peu familières à son pinceau. Il les traita pourtant avec facilité, déchiquetant sur sa toile la silhouette des cimes et l'enchevêtrement des branchages, selon la façon capricieuse que l'on retrouve dans l'indication *dentelée* de ses gravures à l'eau-forte, où figurent assez fréquemment des arbres parmi des décors d'imagination.

Bellotto au contraire peignit, à Dresde, quelques vues où l'on voit la rivière couler au pied d'un rempart que domine, au premier plan, un long taillis de beaux arbres constituant probablement la lisière d'un parc de ville. Mais ici, le pinceau procède différemment, par masses pleines, par larges plans : c'est la main d'un homme oublieux des techniques de son maître : c'est Bellotto qui, dans cette occasion, décline l'honneur d'être un Canaletto.

Voyez-le restituant l'image des perspectives architecturales des cités du Nord, faites de ponts, de dômes, de fossés militaires, de talus surplombant les rivières et chargés des denrées du négoce ; observez l'artiste transplanté sous des cieux assombris et dessinant, avec une loyauté qui n'épargne aucun détail, *le Nouveau Marché à Dresde* (1), traversé par des carrosses à laquais poudrés et à chevaux fringants. Voyez-le, reproduisant les petites et les grandes places publiques, et parmi toutes, la *Place du Vieux-Marché*, la *Frauenkirche*, la *Citadelle de Pirna*, le le *Marché de Pirna* (2), les *Faubourgs de Pirna*, l'étonnante vue de la *Ruine de l'Eglise de la Croix de Dresde* (3), qui est, dans son œuvre, comme une gageure d'un virtuose triomphant au pari de peindre et de transcrire en beauté un amoncellement informe de pierres éboulées, — partout vous y retrouverez le métier transmis à son disciple par le grand Canaletto qui compta les dalles de sa Piazza et les pavés de marbre rose du palais des Doges. La chronologie de l'important œuvre de Bellotto découle du

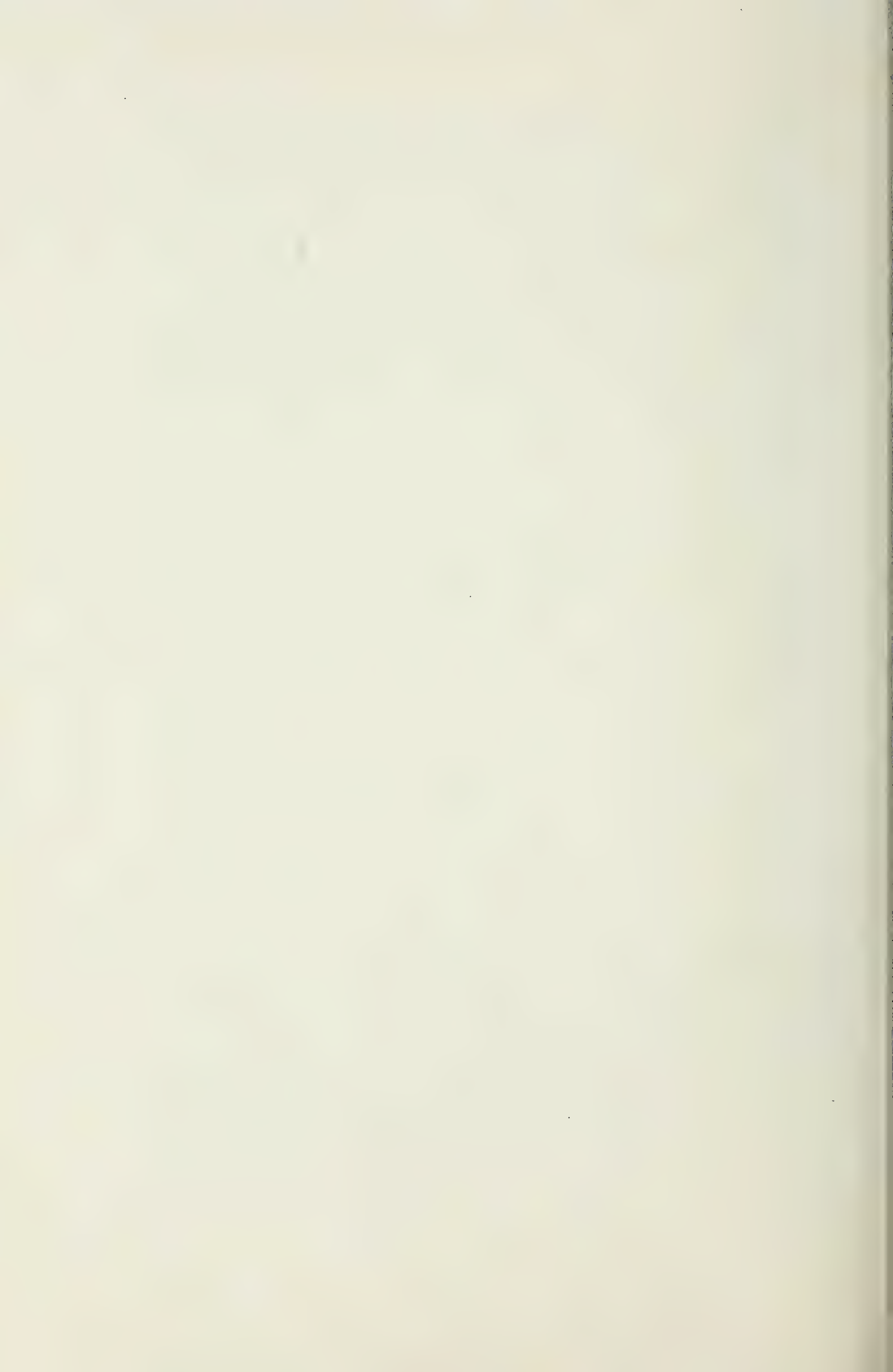
(1) (2) et (3) Galerie Royale de Dresde.



Cliché Hanfstaengl

B. BELLOTTO. — LA PLACE DU MARCHÉ A PIRNA.

(Musée de Berlin.)



maigre faisceau de détails connus sur la vie et les voyages de l'artiste. Certaines toiles, par réciproque, nous instruisent sur des incidents de sa carrière que les biographes n'ont pas cru à propos d'enregistrer. C'est ainsi que la *Vue de Vérone*, conservée à Dresde, nous apprend le passage de Bellotto sur les rives de l'Adige où était jeté, vers 1720, un pittoresque pont de bateaux dont un autre tableau, également à Dresde, nous conserve le souvenir.

Une vue de la Brenta, au musée de Bruxelles, nous redit le goût qu'avait Antonio Canal de chercher ses motifs aux environs de sa ville natale, sur les rives de ce cours d'eau qui, descendant du Tyrol, lui suggéra peut-être l'idée de remonter lui-même vers les capitales où fréquentaient Grimm et Holbach.

L'importance de son labeur, à Venise, éclate dans des toiles maîtresses, au musée de Berlin, avec cette admirable *Vue du Palais ducal* qui provient de la collection Suermondt, dans la série de *Vues* de la galerie de Cassel, de la National Gallery, de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, de Darmstadt et de la galerie Städel de Francfort.

C'est la Galerie Royale de Saxe qui détient l'ensemble de tableaux le plus représentatif du talent de Bernardo Bellotto. Ignorât-on le reste de sa production, qu'il serait loisible au seul Musée de Dresde de se créer, à son égard, une opinion et aussi une admiration définitives et complètes.

A l'époque où il composa ces toiles, l'artiste était en pleine possession de sa personnalité. D'un talent mûri et rompu aux périls multiples d'un art fait d'exactitude au-

tant que de brio, Bernardo devait, si l'on en juge par la ligne générale de son caractère, travailler, stimulé par le double désir de plaire aux grands, de qui lui venaient des commandes, et aussi de satisfaire ses personnelles exigences d'artiste, sévère critique de soi-même.

L'impression qui se dégage de ses travaux de Dresde, de Pirna, de Kœnigstein et de Varsovie, est celle d'une facilité et d'une joyeuse facture de bon ouvrier, sûr de sa matière, de son tour de main et de ses outils, et conscient de ce que chacune de ses productions réunit l'impeccabilité de la technique au respect de la vérité.

C'est peut-être le même jugement que portera sur Bernardo Bellotto la postérité lorsqu'un écrivain artiste aura pris le soin de composer le recueil intégral auquel nous faisions appel, dans les premières pages de cette publication restreinte.

Quoi qu'il en soit, Antonio Canal et Bernardo Bellotto auront, nous l'espérons, été présentés ici avec autant de clarté que le permettaient les rares lumières projetées du fond de l'histoire sur ces originales figures de bourgeois vénitien et de gentilhomme cosmopolite, portraitistes de villes et historiens à la pointe du pinceau.

Ce furent, disons-le pour terminer, les premiers peintres qui, dans l'histoire de l'art, en raison de l'emploi constant de la chambre obscure, nous apportèrent la primitive sensation du « rendu » photographique déformé et souvent monotone des monuments et des perspectives de cités.

FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CORBEIL. — IMPRIMERIE ÉD. CRÉTÉ.



